cahiers du CINEMA

« Intolérance » (description plan par plan)
S. M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
Pascal Bonitzer : Sur « La Cérémonie » (Oshima)
J.-L. Comolli : Technique et idéologie (3)
Pierre Baudry : « Trafic » (Tati)



numéro 231 août-septembre 1971 6 francs

cahiers du CINEMA

N° 231 AOUT-SEPTEMBRE 1971


Oshima Nagisa : « La Cérémonie ».


D.W. Griffith : « Intolerance ».

CINEMA/THEATRE/IDEOLOGIE/ECRITURE

A propos de « La Cérémonie » (Oshima), par Pascal Bonitzer 4

« La Cérémonie » dans l'histoire du Japon, par Kawarabata Nei 12

D.W. GRIFFITH : « INTOLERANCE »

Introduction à un travail de groupe sur « Intolerance » 15

Dickens, Griffith et nous, par S.M. Eisenstein, 1 16

Description plan par plan d' « Intolerance », 1 23

SUR LE REALISME

I. Trafic (Tati), par Pierre Baudry 35

TECHNIQUE ET IDEOLOGIE (III)

« Pour la première fois... », par Jean-Louis Comolli 42

NOTES/INFORMATIONS/CRITIQUES

« Le chagrin et la pitié » (Ophuls), par Pierre Baudry 51

« Le Messager » (Losey), par Serge Daney 52

Lu dans la presse 53

Liste des films sortis à Paris du 16 juin au 17 août 1971 53

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction : 236-92-93. Régie publicitaire : Agence R.P., 9 bd des Italiens, Paris 2e. Tél. : 266-18-17 et 18-19.

儀式

THE CEREMONY

Directed by Nagisa OSHIMA

Scenario by Tsutomu TAMURA
Mamoru SASAKI
Nagisa OSHIMA

Direction of Photography by Toichiro NARUSHIMA

Art Direction by Jusho TODA

Music by Toru TAKEMITSU

Edited by Keiichiro URAOKA

Hair and Make-up by Hisao UNO
Hideko MURAHASHI

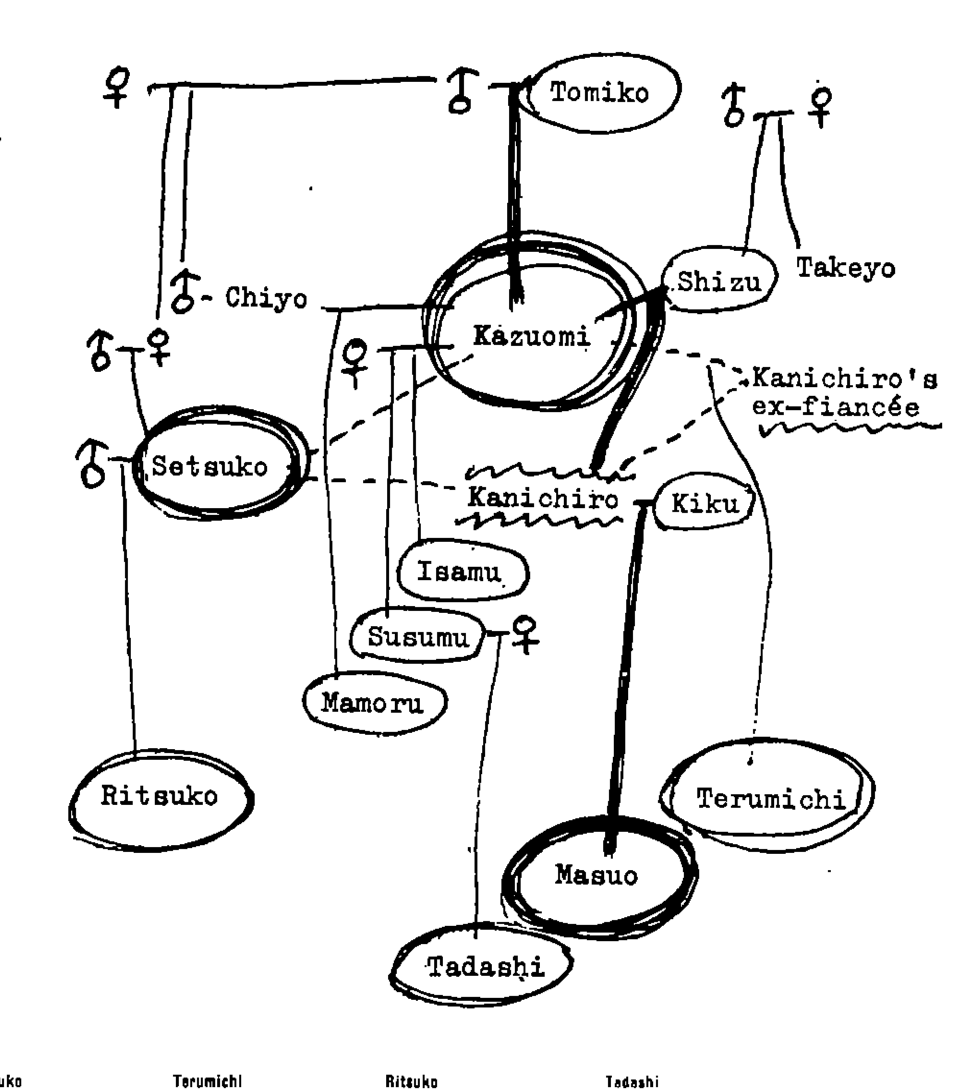
Produced by Kinshiro KUZUI
Takuji YAMAGUCHI

A co-production of SOZOSHA and A.T.G. 1971

Cast

Masuo SAKURADA	Kenzo KAWARAZAKI
Ritsuko SAKURADA	Atsuko KAKU
Terumichi TACHIBANA	Atsuo NAKAMURA
Setsuko SAKURADA	Akiko KOYAMA
Kazuomi SAKURADA	Kei SATO
Tadashi SAKURADA	Kiyoshi TSUCHIYA
Shizu SAKURADA	Nobuko OTOWA
Kiku SAKURADA	Maki TAKAYAMA
Chiyo SAKURADA	Sue MITOBE
Isamu SAKURADA	Hosei KOMATSU
Susumu SAKURADA	Fumio WATANABE
Mamoru SAKURADA	Rokko TOURA
Tomiko SAKURADA	Shizue KAWARAZAKI
Takeyo TACHIBANA	Eitaro OZAWA

presentation abroad:
SHIBATA ORGANIZATION INC.



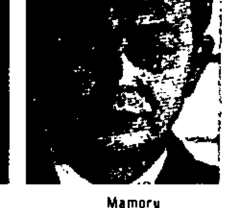
Kazuomi · Shizu · Setsuko · Terumichi · Ritsuko · Tadashi















Tomiko · Isamu · Mamoru · Susumu · Chiyo · Kiku · Masuo

Cinéma/théâtre/idéologie/écriture

A propos de " La Cérémonie "
par Pascal Bonitzer

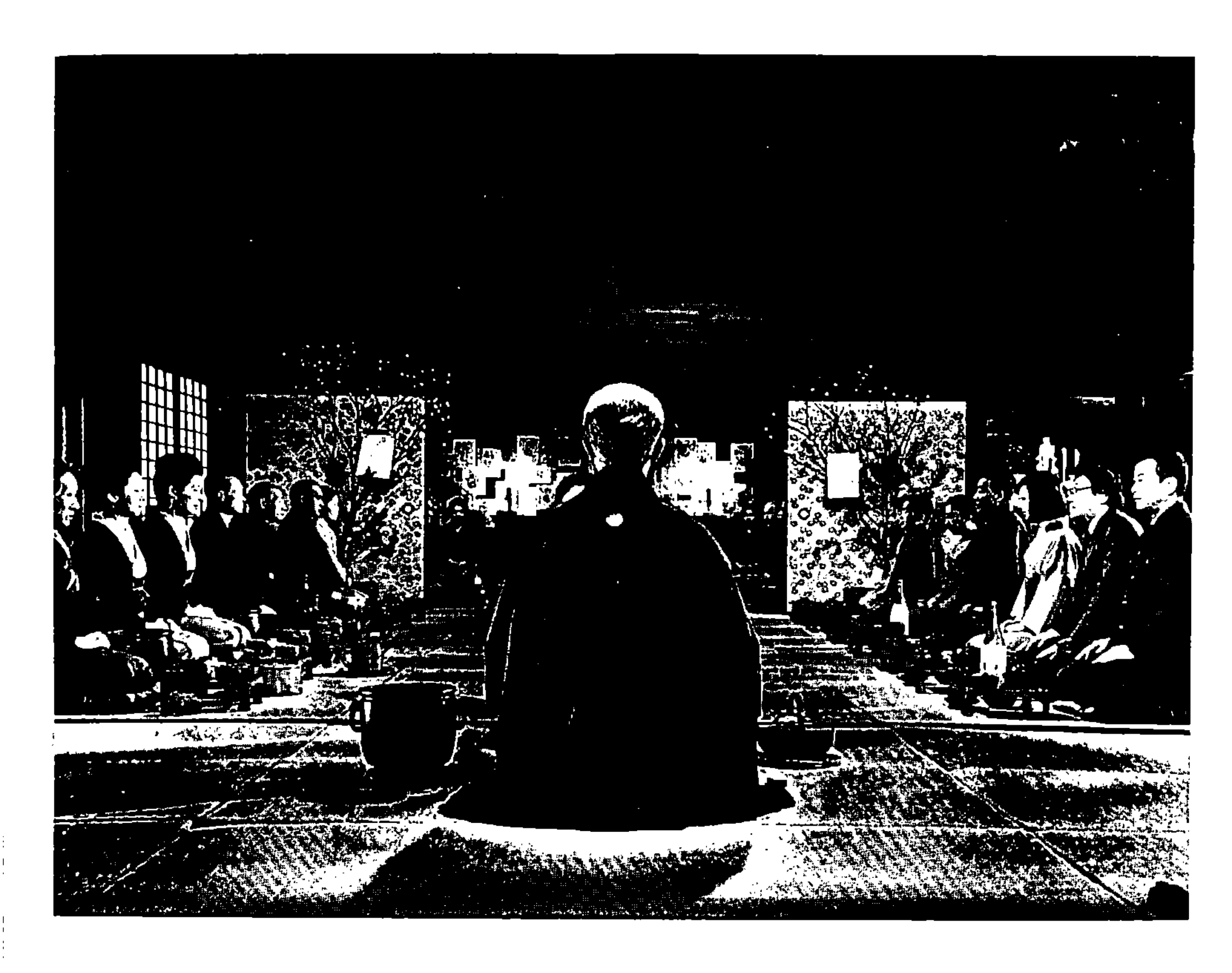
« Je me rappelai ce que je venais de rêver : je me trouvais, à l'entrée d'une salle, devant un lit à colonnes et à baldaquin, une sorte de corbillard sans roues : ce lit, ou ce corbillard, était entouré d'un certain nombre d'hommes et de femmes, les mêmes apparemment, que mes compagnons de la nuit précédente. La grande salle était sans doute une scène de théâtre, ces hommes et ces femmes étaient des acteurs, peut-être les metteurs en scène d'un spectacle si extraordinaire que l'attente me donnait de l'angoisse... Pour moi, j'étais à l'écart, en même temps à l'abri, dans une sorte de couloir nu et délabré, situé par rapport à la salle du lit comme les fauteuils des spectateurs le sont par rapport aux planches. L'attraction attendue devait être d'un humour excessif : nous attendions l'apparition d'un vrai cadavre. » (Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*).

« Il faut préférer l'impossible qui est vraisemblable au possible qui est incroyable; et les sujets (*logous*) ne doivent pas être composés de parties irrationnelles (*ek merôn alogon*); au contraire, il ne peut rien s'y trouver d'irrationnel, à moins que ce ne soit en dehors de la pièce (*exo tou mutheumatos*), comme Œdipe qui ne sait pas comment Laïos est mort... » (Aristote, *Poétique* 1460 a 26, cité par J. Derrida in *La mythologie blanche*, Poétique n° 5).

« (Aux funérailles de la grande Mademoiselle) au milieu de la journée et toute la *cérémonie* présente, l'urne qui était sur la crédence et qui contenait les entrailles, se fracassa » (Saint-Simon, cité par Littré au mot *Cérémonie*).

Ce triple exergue est à lire en chaîne. Il rappelle d'abord le rôle funéraire et proprement cérémoniel, de neutralisation du mort, dans lequel s'institue la représentation (toute mise en scène représentative), et qu'analyse Jean-Louis Schefer dans notre précédent numéro (*Les couleurs renversées/la buée*) : nous renvoyons à cette analyse, surtout à la page 32 et à la note 3 (le « simulacre funéraire » de la représentation et la forclusion du mort comme signifiant). Il fait signe, ensuite, vers ce qu'on pourrait dire le *scandale* du signifiant dans le système d'une scène représentative, et les effets de rupture qu'il y introduit. C'est ce que veut dire *La Cérémonie,* dont le titre désigne à la fois un lieu référentiel et la scène symbolique (scène du *rêve*) où se consume la référence. Comme dans tous les films d'Oshima (tous ceux, du moins, qu'il nous a été donné de voir) la scène est double : la matière référentielle alimente une machine signifiante. Tel dispositif, dans les films d'Oshima, s'articule d'un espace topographique déterminé, fonctionnant à la fois comme *théâtre matériel d'une dépense gestuelle* et comme *lieu symbolique,* marqué en tant que tel d'un effet de mort. Cet effet de mort n'est autre que la clôture de ce lieu (« Si le Japon était plus grand... », rêve le *Petit Garçon*) qui, seule, inscrit la logique de l'aventure gestuelle des figurants. Nous allons y revenir, pour ce qui est des effets scéniques de cette clôture. Clôture à la fois « réelle », donc, physiquement sensible, et symbolique, parce que la machine signifiante, au cinéma du moins, dans les films d'Oshima du moins, joue de l'effet de réalité du récit :

/« Rapprocher deux mots lointains l'un de l'autre est toujours possible : la « poésie » peut s'en charger sans grands risques, et ce qu'on nomme encore « poésie » joue le plus souvent le rôle d'une censure morale. Au contraire, à l'intérieur d'un récit, c'est-à-dire une fois produit l'effet de « réalité », la contiguité des mots, la mise en scène de régions inconciliables du vocabulaire, la mise en commun d'organes en principe peu faits pour



se rencontrer, doivent jouer avec des obstacles sévères : le résultat sera d'autant plus efficace que l'éventail sera plus ouvert entre l'aspect noble (la pensée) et l'inavouable (l'excrément, le sexe). » (Philippe Sollers, sur Bataille, in *Logiques,* p. 160.)/

Bien sûr, le récit de *La Cérémonie* n'a rien d'obscène, même si c'est un récit d'inceste, et même de double inceste (mais qui s'en est aperçu ? pas le critique de « Jeune Cinéma » en tout cas, qui mentionne seulement « la confusion des sentiments »...). Mais c'est que l'obscénité, c'est-à-dire l'excès de la cérémonie représentative (du récit comme cérémonie « esthétique »), est inscrit en creux dans la structure de la fiction, comme le trou qui ronge et engendre celle-ci : cette obscénité qu'est, si l'on veut, « l'apparition d'un vrai cadavre », le pavé du signifiant dans la mare du signifié, selon le mot de Lacan, est sans fin annoncée dans la cérémonie sous la forme d'un manque qui, si l'on peut dire, fait saillie : tel est le sens de la séquence littéralement hallucinante du « mariage sans mariée », dans laquelle l'énorme déploiement cérémoniel, les gestes réglés du rituel, n'ont d'autre rôle que de sertir et souligner l'absence centrale de la « pure jeune fille japonaise » (le film est aussi le récit d'une pureté entamée) qui les prive de sens et appelle l'excès (le « projet de reconstruction de l'Etat japonais », la mort de Tadashi, le délire de Masuo, le « viol » du grand-père). Cette séquence pousse d'ailleurs l'ironie jusqu'à faire « s'absenter » la mariée (c'est sans doute un moment rituel) ce qui nous permet de voir, si l'on peut dire, une absente s'absenter. Il est clair que ce dispositif, pour qui sait lire, n'est pas sans re-marquer ce que forclôt la représentation.

Mais c'est que, précisément, ce film se rend illisible au niveau « syntagmatique » et pointe là sûrement la cécité critique, incapable de sortir du cercle spéculaire d'ailleurs impensé syntagme-diégèse, et d'articuler une lecture du système (parler de la « confusion des sentiments » est plus rassurant). Or ce film appelle évidemment une lecture systématique — le schéma imprimé dans le press-book du film, que nous reproduisons en première page, en est la preuve manifeste —, une lecture qui, sans

suturer les blancs, les plis, les froissements dont la surface de représentation est affectée, en tienne cependant un compte rigoureux.

On tentera donc d'exposer le système de *La Cérémonie*. Et d'abord l'articulation scénique qui en dispose le texte.

La Cérémonie se signale donc, à une première approximation, et sans doute à l'instar des précédents films d'Oshima (on peut même y déceler des effets de répétition improductive, telle la séquence du cercueil qui, bien que nécessitée par la concaténation signifiante de la fiction, paraît un écho affaibli de *La Pendaison* et pourrait être l'indice d'un figement de son code d'écriture, un effet de maîtrise du système) par une double *mutilation* de l'espace filmique classique :

— une narration lacunaire, systématiquement non-expressive, « irrationnelle » (pas de causes psychologiques ou autres, tout se déploie en surface), dont les événements se répercutent sans fin ;

— un espace fermé, en contradiction avec la structure « centrifuge » selon l'expression de Bazin, de l'écran, et qui rappelle la disposition de la scène théâtrale.

1) La scène.

L'importance du lieu comme dispositif scénique est indiquée par le titre : « *La* » *Cérémonie*, alors que le film en comporte au moins cinq, dont une double (1). La structure cérémonielle inscrit dans le temps (individuel et historique) un effet de répétition. A entendre aussi dans son sens théâtral : comme dans *La Pendaison* et *Le Petit Garçon*, un événement ou plutôt son mime, un geste doit être répété — un crime, un accident, un suicide — inscrivant en lui-même un effet de mort. Cette répétition est donc à lire aussi à travers la psychanalyse : comme compulsion de répétition, comme inscription réitérée de la castration. La scène, *dans sa clôture, s'ouvre sur* le théâtre de l'inconscient, l'espace du symbolique. Théâtre « réel », où l'événement n'est que mimé, théâtre symbolique dont la limite est bien le réel à entendre comme *l'impossible* où le désir prend sa mesure (dans *La Cérémonie* ne quittent la scène que les morts, qui y font retour comme cadavres) le lieu est aussi, sous son instance référentielle, sous l'effet de « réalité » du récit, et selon une métonymie à laquelle le cinéma révolutionnaire soviétique nous a habitués (cf. *La Nouvelle Babylone*), le théâtre de l'histoire. D'où la nécessité du mime, d'un modèle scénique et d'un prétexte dramatique qui suscitent le mime : celui-ci fait communiquer dans son double jeu, dans l'effet de suppléance et de supplémentarité qu'il inscrit (cf. Mallarmé et La Double Séance de J. Derrida in Tel Quel 41/42), la scène historique et la scène symbolique au défaut l'une de l'autre, il trace l'hymen, l' « entre », le pli du jeu sexuel et du jeu politique, les lit l'un dans l'autre.

(1) Je n'ignore pas que le japonais ne comporte pas d'articles et ne marque pas le pluriel.

Ce système, on le voit, évacue radicalement le jeu expressif et l'illusion tant affirmée par le cinéma classique de la maîtrise par le sujet de ses actes ; il ouvre un nouvel espace de jeu, dont l' « anaphore » de Julia Kristeva (« Le geste : pratique ou communication ? » in Séméiotikè, coll. Tel Quel, Seuil) pourrait fournir le concept. Mais, au cinéma où le poids idéologique de l'illusion référentielle (dont la fonction est entre autres, et de façon privilégiée, d'interdire toute lecture active) est comme on sait raison de structure (l'appareil de base), selon quel stratagème ?

La scène dans sa clôture (l'espace cérémoniel, ici) est celle de l'interdit apposé sur toute innocence gestuelle, c'est-à-dire sur la pseudo-innocence référentielle. Or elle est précisément construite sur son modèle référentiel, *la scène de la fiction est aussi référentielle*. Elle se garantit aussi, apparemment, de « l'institution d'un réel qui vient couvrir la vérité » : mais qu'est-ce à dire ? que peut être le modèle réel d'une structure de scène ? *ce modèle est forcément déjà symbolique*. Il inscrit nécessairement dans son système — celui-ci programmât-il tout un faisceau de pratiques sociales — l'artifice d'un jeu réglé (soit le tracé d'un ensemble d'interdits, de la Loi). Autrement dit, le modèle référentiel de toute scénographie est déjà, comme structure de scène, un simulacre. Autrement dit encore, dans une économie de scène, le statut du référent est d'être d'entrée de jeu perdu. Précisément, la scène est construite *pour le re-présenter :* mais si une autre scène (ici la scène filmique) la re-marque comme scène, dans sa scénographie, elle réinscrit nécessairement ce référent comme instance symbolique et simulacre.

Dans *La Cérémonie* donc, l'index n'est pas pointé sur ce que voudrait-dire le jeu, le secret d'un message et l'inertie d'une situation référentielle. L'accent est porté sur le jeu lui-même, ou plutôt dans le jeu comme écriture gestuelle, tracement hiéroglyphique à lire dans les relations qu'il agence à la verticale de la ligne narrative, dans son espace et son volume, dans son mouvement, son *insistance*. L'histoire japonaise d'après-guerre est aussi un espace de jeu.

2) Le théâtre.

Il est clair que ce dispositif scénique ne peut jouer le récit sans affecter principalement, structurellement, l'espace filmique dans sa généralité, soit une certaine économie de la scène, comprise dans le « moment » cinématographique d'une histoire de la scénographie. *La mutilation de la scène référentielle* dans la clôture du lieu dramatique a un effet dans le récit, qui n'est pas seulement de suffocation (analogue par exemple à celui qu'analyse Bazin dans « Théâtre et cinéma » à propos des *Parents terribles* de Cocteau), c'est-à-dire pas seulement un effet dramatique, mais de surdétermination signifiante dans le système de la fiction (c'est l'interdit politique/sexuel topographiquement matérialisé, et sa fonction est logique : il renvoie à une topologie du désir) ; mais, plus généralement, elle touche le

cinéma en un point-clé de sa scénographie : cette clôture réinscrit dans l'espace filmique *ce qui, sensible au théâtre, est « oublié » au cinéma :*

> /« la rampe... est de toute évidence la symbolique architecturale de la censure qui nous sépare de la scène. /.../Les fauves sacrés ne franchiront pas cette page de lumière, hors de laquelle ils sont à nos yeux incongrus et sacrilèges (l'espèce de respect inquiétant qui auréole encore l'acteur maquillé quand nous l'allons voir dans sa loge, comme une phosphorescence). » (André Bazin, « Théâtre et cinéma », in Qu'est-ce que le cinéma ?, II.)

Or, si cette « censure » photologique est l'inscription de ce qu' « il n'y a de théâtre que de l'homme » (l'expression sans doute serait à creuser, bien sûr en termes matérialistes), en revanche, et c'est ici qu'intervient toute la puissance de l'illusion référentielle ou si l'on veut, de « l'impression de réalité » :

> « le drame cinématographique peut se passer d'acteurs. Une porte qui bat, une feuille dans le vent, les vagues qui lèchent une plage, peuvent accéder à la puissance dramatique./.../Il y faut voir l'une des conséquences du réalisme photographique./.../Les causes et les effets dramatiques n'ont plus, pour l'œil de la caméra, de limites matérielles. Le drame est, par elle, affranchi de toute contingence de temps et d'espace./.../Jeu ou célébration, le théâtre ne peut par essence se confondre avec la nature, sous peine de s'y dissoudre et de cesser d'être... Le costume, le masque ou le fard, le style du langage, la rampe concourent plus ou moins à cette distinction, mais le signe le plus évident en est la scène, dont l'architecture a varié sans cesser pourtant de définir un espace privilégié, réellement ou virtuellement distinct de la nature./.../Il en va autrement au cinéma dont le principe est de nier toute frontière à l'action. Le concept de lieu dramatique n'est pas seulement étranger, mais essentiellement contradictoire à la notion d'écran. L'écran n'est pas un cadre comme celui du tableau, mais un *cache* qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement. Quand un personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché (2). L'écran n'a pas de coulisses, il ne saurait en avoir sans détruire son *illusion spécifique* [nous soulignons], qui est de faire d'un revolver ou d'un visage le centre même de l'univers. A l'opposé de celui de la scène, l'espace de l'écran est centrifuge. » (A.B., op. cit.).

On voit quelle est la critique que l'on peut faire de ce texte : il méconnaît systématiquement le caractère historico-idéologique des structures et des effets qu'il décrit. A cause de cette méconnaissance (due évidemment au modèle phénoménologique de la méthode de Bazin), ce texte est, malgré l'apparence d'une pure description de structures, téléologique ; plus exactement, il répète en termes de théorie la conception commune du rapport théâtre/cinéma, précisément articulée sur la question de leur *scène*. Dans cette optique en effet, de type technocratique, qui est celle de la plupart des cinéastes (cf. les déclarations en ce sens de Welles, prototype de l'homme de théâtre *passé*, au sens hégélien, au cinéma), des cinéphiles et du « grand public », le cinéma est conçu comme la « relève » (Aufhebung) du théâtre — d'une façon analogue au mouvement qui fait du concept, dans la métaphysique, la relève de la métaphore : selon un double procès d'*usure*, « *l'effacement par frottement, l'épuisement, l'effritement, certes, mais aussi le produit supplémentaire d'un capital, l'échange qui, loin de perdre la mise, en ferait fructifier la richesse primitive, en accroîtrait le retour sous forme de revenus, de surcroît d'intérêt, de plus-value linguistique, ces deux histoires du sens restant indissociables* » (J. Derrida, *La mythologie blanche*). L'effacement, ici, serait celui de la machine théâtrale « archaïque », de son travail trop visible, de son appareillage trop laborieux, des restrictions de sa scène quant aux exigences de la représentation dans l'économie des sociétés industrielles (faible pouvoir d' « évocation », faible pouvoir de reproduction, de diffusion) ; ce que la surface filmique *éponge* ainsi, c'est sans doute la « présence » théâtrale, la proximité de la scène et de la salle de part et d'autre de la rampe, leur co-présence dans un espace « à portée de voix », et de geste. Et ce qu'on appelle « l'impression de réalité » cinématographique n'est autre que la plus-value référentielle (au cinéma, on ne gagne pas du sens, du signifié, mais du référent, du « réel » : bien sûr, dans l'acception que donne à ce mot une idéologie de la contingence du signifiant) prélevée sur l'effacement *c'est-à-dire l'illimitation* de la scène théâtrale par l'appareil cinématographique — on peut hasarder que toute la technique du cinéma américain n'a pas été mobilisée pour autre chose que pour ce travail d'aplanissement dans un espace référentiel d'une dramaturgie héritée d'un système moins fluide ; ou bien sa nécessité s'est-elle imposée « na-

(2) On remarquera que cette description rappelle le jeu du *Fort! Da!* observé par Freud chez l'enfant, et par la mise en scène duquel celui-ci maîtrise la disparition de l'objet, prélude à la maîtrise symbolique de sa propre disparition. « Mais la maîtrise symbolique de sa propre disparition implique la représentation correspondante, à savoir l'acquisition d'un retournement, l'image spéculaire » (Scilicet 1, « Le moment du retour », p. 117).



turellement », comme ayant de tout temps été la vocation du cinéma. Certes cette « impression de réalité » est aussi par rapport à l'espace théâtral la compensation narcissique d'une perte de force, d'écriture, de l'empreinte sensible du signifiant, car, dans cette histoire de la maîtrise, de la scène et du refoulement de son travail, de l'usure et de la décoloration, *« c'est le lion comme signifiant qui s'est abrasé jusques au yon, voire au yon-yon dont le grognement bonasse sert d'indicatif aux idéaux repus de la Metro-Goldwyn — sa clameur, horrible encore aux égarés de la jungle, témoignant mieux des origines de son emploi à des fins de sens »* (Lacan, *Ecrits*, p. 705).

Les effets de « théâtre » dans les films de la modernité (Oshima, Straub, Godard...) sont le symptôme d'une crise de la mise en scène, de la mise en espace, ou plutôt des étais idéologiques de celles-ci. Le « théâtre » serait, au cinéma, la chance d'une regénération du signifiant ; dans *La Cérémonie* (dont nous ne nous sommes éloignés qu'en apparence), l'apposition d'une clôture sur la scène filmique, le dispositif minimal où prendrait son départ l'écriture de cette chance. La croyance euphorique en le pouvoir du cinéma de « réaliser l'imaginaire jusqu'à un point jamais atteint » (quitte à y sacrifier le symbolique), déchanterait donc avec le retour d'une *limite* imposant un franchissement risqué. Toute greffe dans le film de techniques de jeu et de narration indexées sur le système d'une scène close serait perçue comme un écart (par rapport aux codes filmiques intériorisés/admis), une perversion, un dangereux supplément, et fonctionnerait en quelque sorte comme un retour du refoulé. Et inversement, il est possible que toute lésion du tissu narratif — toute défaillance de la suture — soit reçue comme un effet « théâtral », c'est-à-dire au regard d'une certaine notion du « cinéma », défaillance et/ou excès.

L'intérêt du travail d'Oshima, de sa stratégie, est d'avoir calculé cet excès « théâtral » du récit de telle sorte qu'il ne s'enlève pas sur celui-ci comme un code redondant (ce qui est au contraire le cas par exemple du dernier Kurosawa, *Dodeskaden*, où



la couleur, le maquillage, le geste, etc., n'interviennent que comme un surcroît d'expressivité portant à l' « expressionnisme », dont la rhétorique est admise, un récit déjà expressif, celui-ci fût-il ordonné en mosaïque), mais, au contraire, afin qu'il joue dialectiquement (dialogiquement) dans le tissu narratif, à subvertir son enchaînement « syntagmatique », à *creuser* la performance narrative (au sens où Mallarmé parle de creuser le vers).

La « théâtralité » de *La Cérémonie* est partie active de la narration, ce qui ne signifie rien moins qu'elle y est soumise, si par narration on précise qu'il s'agit, prise en considération la figurabilité filmique et la « relève » technique dont nous avons parlé, d'un effet d'écriture originairement lié au « théâtre », et qui ne se passe pas de mise en scène. L'instance de la narration, de la diégèse, soit l'exposition du sens dans la contingence et l'occultation du signifiant, est ce moment du théâtre dont la domination a réglé le dispositif, pour que toute la production en soit virée au compte du « sujet », ou de la Parole, ce qui en grec se dit pareil (logos). Il existe donc deux théâtres dans notre culture : un théâtre du geste, abaissé, et un théâtre de la Parole, dominant. Ils jouent aussi, et l'un contre l'autre, dans l'espace cinématographique. Doit-on voir un hasard dans le fait que la contradiction en soit spécialement active au Japon, à l'orient de notre culture ?

3) Le récit.

Il faut donc parler du récit. Celui de *La Cérémonie* est, dans le plein sens du terme, une narration, avec un narrateur, Masuo, dont le nom signifie en chinois, ou s'écrit en caractères chinois « Homme de Mandchourie », ce qui permet en même temps d'originer cette narration dans sa cause perdue : la terre de Mandchourie, signifiant de l'impérialisme japonais et objet perdu, réellement, de celui-ci, puisque le film commence, chronologiquement, et se trouve articulé, systématiquement, sur cette véritable castration politique de la fin de la guerre, redoublée par le suicide, « exo tou mutheumatos », de Kanichiro, le *père* du narrateur, suicide déterminé par l'abdication, par l'*Empereur*, de son statut *divin*. On voit que l'origine en question n'est pas simple. C'est un foyer de surdétermination, autant dire de dissémination de la fiction. On voit en même temps se dessiner d'emblée la structure œdipienne de celle-

ci, d'où le rôle du *narrateur : « Le fils, c'est-à-dire le narrateur (et peut-être que le fait de* narrer *est se mettre automatiquement dans la position du fils incestueux)...* » (Sollers, Le récit impossible, in *Logiques*, p. 161.) Le suicide, c'est-à-dire le meurtre, du Père (et sur les six morts du récit, toutes un effet de répétition de cette mort primordiale, deux, celle de Setsuko et celle de Tadashi, laissent ouverte l'alternative du meurtre et du suicide) appelle son complément de structure, l'inceste ; que celui-ci soit déplacé de Masuo à Terumichi est simple affaire de *détour* du récit (et jamais y en eut-il de plus habile). En outre, et ce n'est pas le moins important, le récit est encore œdipien, théâtralement, en ceci, oublié de la psychanalyse, qu'il est de part en part un récit *politique :* la peste thébaine n'est pas affaire de sexe, elle est l'autre scène du drame œdipien, dont le sens est (comme on peut le lire à travers la Pharmacie de Platon, de J. Derrida, à propos du mot « pharmakos ») pleinement économique.

Si la scène matérielle où se joue la fiction, la scène cérémonielle, brise l'illusion référentielle et consume le référent dans un espace symbolique (à la lettre : ainsi Masuo brûlant son équipement de base-ball lors de la veillée funèbre de sa mère, ce qui l'inscrit comme signifiant et non comme dénoté), en retour le récit *clive* la scène, la re-marque d'une faille structurelle qui surdétermine, dans le système, le parcours incestueux de la narration et impose le flash-back : la scène du récit est en effet divisée en deux lieux, qui sont aussi deux « temps », la *Mandchourie* et la *maison grand'paternelle* (métonymie du Japon d'après-guerre, comme le lieu de naissance de Masuo est la métaphore du Japon impérialiste d'avant-guerre) ; le clivage en est inscrit littéralement *dans le narrateur lui-même,* dont le petit-frère a été enterré vif par sa *mère* et lui, lors de la fuite hors de Mandchourie ; il est resté ainsi, *dans la terre maternelle,* une partie de Masuo, à l'écoute de laquelle, littéralement (tout est littéral dans ce film), celui-ci ne cesse d'être (c'est pourquoi il ne peut assumer l'inceste, soit la transgression de cette économie marquée d'une faille génératrice d'un dangereux supplément). Aussi le récit se produit-il par flash-backs, dont chacun est l'après-coup traumatique d'une date décisive de l'histoire politique japonaise d'après-guerre, sur le fond d'un trajet par mer entre deux lieux, qui répète le premier trajet, la fuite de Mandchourie. Et en transforme politiquement le sens : le suicide de Terumichi est l'acte volontaire de la destruction de la famille et de l'entreprise Sakurada (3), l'acte symbolique de la destruction du néo-impérialisme japonais. L' « île » où il se suicide est ce dehors mythique de la société néo-impérialiste, et le point de mythe où s'enracine la fiction, de ne pas inscrire le *dehors historique* des forces révolutionnaires, réelles ou virtuelles, qui devront en détruire le système (on pourrait, sur ce point, reprocher à Oshima un certain narcissisme de la japonité, qui menace le texte de ses films).

Si l'on se reporte pour finir au tableau synchronique de la famille Sakurada (cf. schéma), on notera qu'en son centre la case vide, la place du mort, Kanichiro, articule un circuit de conjectures généalogiques et sexuelles (les pointillés). La signification historico-politique de la mort de Kanichiro, dont la fiction effectue la répétition et le déplacement, est en même temps l'instance de refoulement de ce qui, en cette mort, constitue la marque d'indécision qui aveugle la place de la mère (celle-ci est illusoirement dédoublée dans le schéma, autre effet du clivage temporo-spatial du récit). Le film a ainsi la structure d'une énigme policière, mais dans laquelle, à la différence du *Héros sacrilège* par exemple, le spectateur n'a jamais le loisir de se demander *qui* est la mère de Terumichi. Il est frappant que dans ce film dont toute la mise en scène est fonction de l'inceste, inceste que nous « voyons » même, et sans la notion duquel les actes et les discours restent décidément incompréhensibles (toujours la « confusion des sentiments »), cet acte central ne peut que rester insu d'un spectateur qui s'en tiendrait à la scansion dramatique de la fiction. Pour donner un exemple de l'*insistance* de celle-ci : dans la scène de la découverte du corps de Setsuko, le soupçon dont Masuo, dans sa narration off, nous fait part, concernant son grand-père Kazuomi (après avoir, d'ailleurs, laissé entendre que Tadashi aurait pu être le meurtrier), ne nous est jamais davantage expliqué ; il ne s'expliquerait pas si Masuo ne se doutait, consciemment ou inconsciemment (l'intervalle narratif entre l'événement et le moment de son récit ne nous permet pas de trancher), de ce que sait Kazuomi (à savoir que Setsuko, au cours de la cérémonie précédente, pendant la veillée funèbre de la mère de Masuo, quatre ans auparavant, a couché avec Terumichi, dont on apprendra bien plus tard qu'il est le fils de Kazuomi — et, mais *cela* n'est dit que lacunairement, et par un très long détour, de Setsuko elle-même) ; et nous n'aurions aucun moyen de le deviner si Ritsuko, la fille de Setsuko, n'avait dans la séquence précédente appris à Masuo, Tadashi et Terumichi le désir de mourir de sa mère, et si enfin Masuo n'avait réfléchi tout haut que ce désir de mort devait être lié à « ce qui

(3) Le groupe capitaliste à la tête duquel se trouve Kazuomi est sans doute du type « zaïbatsu » : « Les zaïbatsu, ou « clans financiers », étaient des groupes familiaux, dont les membres détenaient la majorité des actions d'une société contrôlant un vaste éventail d'établissements. Le centre de gravité de ce holding était la banque du groupe, portant le sigle du clan familial... A la veille de la deuxième guerre mondiale, ils contrôlaient la moitié des établissements financiers. Leurs origines sont diverses, mais toujours liées à la politique du gouvernement... Les zaïbatsu avaient été les premiers artisans et bénéficiaires du militarisme. » (J. Chatain, « Données sur le capitalisme monopoliste d'Etat japonais », in Economie et Politique, n° 203, juin 1971.)

s'était passé quatre ans auparavant ».

L'inceste et sa sanction (ou scansion) mortelle déplace ainsi un réseau de conjectures, d'allusions, d'échos, dont la répercussion labyrinthique constitue le récit, dont le récit est un labyrinthe destiné à provoquer et à égarer la lecture (c'est le labyrinthe des hiéroglyphes dont parle Hegel dans l'Esthétique). Masuo, le narrateur, est un lecteur insuffisant, qui inscrit la place du spectateur. C'est que la narration fonctionne encore une fois comme leurre, et selon le même principe que dans *Young Mr. Lincoln :* on *voit* tout mais on ne *sait* rien. C'est dans la différence active entre le voir et le savoir que s'agence l'espace de la scène, et que la scène excède de son système, c'est-à-dire de sa syntaxe, celui de la diégèse.

La différence est que le film de Ford délègue à la place du spectateur un lecteur (Lincoln) dont le génie explique tout, récupère les causes. Lecture idéaliste qui ressortit à la divination et abaisse le *jeu* de l'interprétation, de l'écriture, sous la Parole du Père.

Tandis que dans *La Cérémonie,* où le Père est deux fois mort, nous ne saurons rien — à moins d'un supplément d'écriture. Ecrire cette lecture, l'énonciation de son énoncé, c'est à quoi nous incite ce film. Sauf à se livrer à la confusion des sentiments.

Pascal BONITZER.

Introduction à “ La Cérémonie ”

par Kawarabata Nei

Il nous a paru nécessaire de publier ici cet article extrait du « press-book » de* La Cérémonie, *qui donne sur son contexte historique des informations indispensables.

Le 15 août 1945 à midi, la voix de l'empereur du Japon annonçait sur tous les postes du pays que le Japon acceptait la Déclaration de Potsdam et capitulait sans conditions. Ainsi se terminait au Japon la Deuxième Guerre mondiale.

1946. *La mort de Kanichiro SAKURADA, père de Masuo.*

Jusqu'alors, l'empire japonais avait été soutenu par un mélange de système bureaucratique moderne et de système patriarcal au sommet duquel se trouvait l'empereur dont tous les Japonais étaient les fils.

Le 1er janvier 1946, l'empereur déclarait qu'il renonçait à ses droits inviolables et sacrés et qu'il reniait le tabou qui faisait de lui le seul descendant direct des dieux créateurs du Japon ; l'empire japonais se transforme alors en une nation démocratique et pacifiste.

En acceptant la Déclaration de Potsdam qui reconfirmait les accords du Caire signés deux ans auparavant entre Churchill, Roosevelt et Tchang-Kaï-Chek, le Japon s'engageait à rendre les îles du Pacifique qu'il s'était appropriées et qu'il avait occupées ; de même il rendait la Mandchourie, Taïwan et les Pescadores à la Chine et reconnaissait l'indépendance de la Corée.

Après la défaite, haïs par les habitants de ces pays, les futurs rapatriés vécurent dans la peur du lynchage et du pillage. Attendant leur rapatriement regroupés dans des camps, certains d'entre eux affrétèrent eux-mêmes des bateaux de pêche en cachette afin de regagner le Japon.

Certains soldats de l'ancienne armée japonaise qui avaient été arrêtés dans les zones d'occupation soviétiques, en Mandchourie et en Corée du Nord, furent transférés dans des camps en Sibérie ; après y avoir reçu une formation marxiste-léniniste, ils regagnèrent le Japon et rentrèrent en groupe directement au bureau central du Parti communiste japonais. D'autres, au contraire, fondèrent sur le chemin du retour le groupe « Drapeau National », arborant sur leur poitrine le drapeau japonais et blâmant vivement les pro-soviétiques. De nombreuses personnes qui, à cause de leurs rapports avec l'armée, étaient accusées de massacres et de sévices, furent condamnées sur place à mort ou à des peines d'emprisonnement en tant que criminels de guerre. Ces rapatriés, « enfants nés du regret de l'empire japonais » regagnèrent le Japon après avoir eu l'expérience réelle du « Grand Empire Japonais », connu pour être le maître de l'Alliance de la Grande Asie Orientale.

Suite au mémorandum du général Mac Arthur — commandant suprême de l'armée d'occupation — Kyuichi Tokuda, un des premiers dirigeants du Parti communiste japonais, qui était resté 18 ans dans les geôles militaires, fut libéré. Peu de temps après, un autre dirigeant du P.C., Sanzo Nosaka, qui s'était jusqu'alors réfugié en Chine, rentra au Japon. Ils furent accueillis comme des héros qui n'avaient pas renié leurs principes idéologiques malgré une terrible répression. C'est ainsi que débuta la démocratisation du Japon, effectuée sous la direction du commandant suprême de l'armée d'occupation.

Les écoliers qui avaient appris jusqu'alors qu'il était tout à fait normal de mourir à la guerre pour l'empereur, utilisaient des livres de classe où toute allusion au militarisme avait été rayée à l'encre noire. Une fois la nouvelle constitution mise en vigueur, les écoliers apprirent les trois principales valeurs sur lesquelles elle se fondait : la souveraineté du peuple, la renonciation à la guerre et le respect fondamental des droits de l'homme. La question de savoir « comment mourir » fut remplacée par celle de « comment vivre ».

Au fur et à mesure que se développait l'esprit démocratique, le base-ball redevenait le sport populaire des Japonais. Comme il apparaît dans ce film, le base-ball a été utilisé pour exercer la « solidarité optimiste » des jeunes à un moment où le Japon se trouvait en crise idéologique, du fait de la disparition de l'autorité patriarcale de l'empereur.

Cependant, la lune de miel de la démocratie sous l'occupation prend rapidement fin : dès 1947.

Une grève générale est interdite par Mac Arthur et le capitalisme japonais qui se développe parallèlement à la guerre froide se rétablit progressivement sous les directives américaines. La chasse aux sorcières commençait et en 1950, les cadres du P.C., K. Tokuda et ses 24 camarades devaient prendre la clandestinité.

Peu après, la guerre de Corée éclate, durant laquelle le Japon retire d'importants bénéfices économiques en tant que base d'approvisionnement des forces des Nations Unies.

Dans un Japon qui se devait de renoncer à la guerre, une force de police est constituée, qui se transforme en une force de sécurité nationale pour devenir les « forces d'auto-défense » dotées de chasseurs à réaction, de sous-marins et d'un réseau de radars.

En 1951, le Japon signait un traité de paix avec les « pays libres » alignés sur les U.S.A. et duquel étaient exclus l'U.R.S.S. et la Chine. Le Japon devenait alors un des piliers de ce traité de paix en signant une alliance militaire avec les U.S.A., le traité de sécurité nippo-américain.

1952. *Les funérailles de la mère de Masuo.*

Le Japon de 1952 est bien différent de celui de l'après-guerre. « Tous les hommes qui ne semblaient être que des criminels de guerre » et au sujet desquels, le Premier ministre d'après-guerre, Higashihuni, avait parlé en 1946 de « Remords de 100 millions de Japonais », ont reconstitué entre-temps les vieilles forces traditionnelles qui commençaient à relever la tête dans un Japon devenu un des éléments de la stratégie américaine en Extrême-Orient.

Et si les funérailles de la mère de Masuo furent grandioses cela signifie implicitement que son grand-père, Kazuomi, avait voulu s'offrir de son vivant ses propres funérailles.

Le 1er Mai 1952, la police réprime par les armes et les bombes lacrymogènes les manifestants qui ont pénétré sur la grande place située en face du Palais Impérial.

1956. *Le mariage de l'Oncle Isamu et la mort de la tante Setsuko.*

Après 1952, le P.C. qui s'était préparé à la lutte armée modifia sa tactique : il devait déclarer plus tard, en 1960, qu'il renonçait à une ligne aventuriste d'extrême-gauche. Les étudiants qui s'étaient infiltrés dans les villages de montagne dans la perspective d'une prochaine révolution continuèrent en vain leurs activités.

Une fois de retour à l'Université, on les fourvoya sur une ligne « de masse », c'est-à-dire dans des activités de clubs, de cercles symbolisées par le « mouvement des chansons en groupe ».

Au mariage d'Isamu, les chansons entonnées par le jeune couple « Pour la paix et la démocratie » sont justement celles que l'on chantait à l'époque dans ce mouvement de chansons en groupe. Ces chansons aux paroles démocratiques sur des airs du folklore russe et américain étaient reprises dans les syndicats, les Universités et certains cafés ; cependant, la nostalgique « valse des geishas » reste la plus populaire de cette époque.

1961. *Le mariage de Masuo et la mort de Tadashi.*

L'année 1960 — année de la signature du traité de sécurité nippo-américaine — a été une nouvelle étape dans l'histoire du Japon d'après-guerre.

Le gouvernement et le Parti Libéral-démocrate au pouvoir firent interrompre le débat en cours à la Diète et firent ratifier le traité par la force. De grandes manifestations furent organisées autour de la Diète par le Comité National pour la dénonciation de ce traité et par le Zengakuren.

Les groupes progressistes, croyant que la démocratie d'après-guerre était toujours vivante, furent ivres de joie en voyant ces manifestations se prolonger plusieurs jours de suite et prendre des proportions inattendues. Le gouvernement ignora l'opposition et déclara en la personne du fameux défenseur du traité, Nobusuke Kishi que seul comptait « la voix de la majorité silencieuse ».

Le gouvernement envoya la police, réprima sévèrement les manifestants du Zengakuren qui avaient pénétré dans la Diète ; une étudiante mourut.

Mais si le cabinet Kishi démissionna peu après et si le mouvement populaire se calma un moment, le traité de sécurité nippo-américain fut maintenu et ne cessa dès lors de constituer un ferme soutien aux progrès économiques du Japon.

Les grands événements de la décade 60 furent les Jeux Olympiques et l'Expo 70. Malgré une paix superficielle, divers mouvements se développèrent en profondeur. Mais le mouvement de lutte contre le traité de 1960 ne fut pas une attaque efficace qui porta ses fruits ; ce fut le début du recul et de la division de la gauche.

Dans une telle situation, tout mouvement d'opposition ou de réforme a été englouti. Quand l'aliénation ainsi refoulée explose brusquement, elle devient refus de la situation réelle, y compris de soi-même. C'est alors qu'apparaissent la terreur et la mort, notions refusées par la démocratie d'après-guerre.

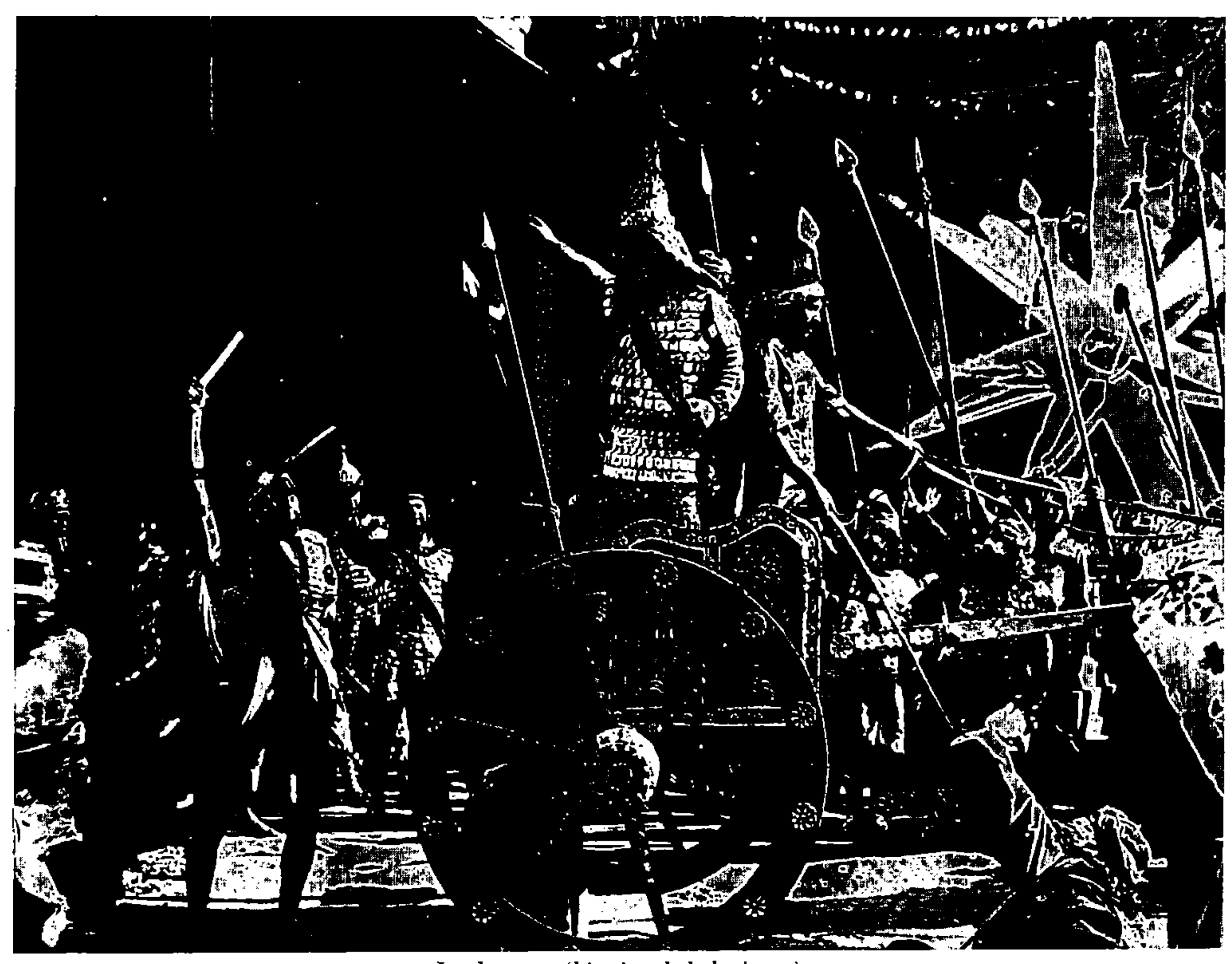
Les années 70.

Le 25 novembre 1970, à la caserne des forces d'auto-défense de Ichigaya, qui avant la guerre avait été une école militaire, puis le ministère de l'armée de terre, pour devenir après la guerre le lieu du procès de Tokyo, Yukio Mishima, romancier japonais candidat au Prix Nobel, se faisait hara-kiri en déclarant : « Je vais vous montrer qu'il existe une valeur plus importante que la vie ! ».

Une année auparavant, les étudiants s'étaient barricadés dans l'université de Tokyo ; cernés par les hélicoptères et les blindés des gardes mobiles, ils s'étaient défendus aux cocktails Molotov, à la pierre et à coups de bâton avant de se rendre.

Quand on réfléchit qu'à ce moment-là, les gens de plus de 40 ans disaient : « ils ne sont pas déterminés à se battre au point de sacrifier leur vie », on comprend qu'une « valeur plus importante que la vie » compte dans l'esprit des Japonais depuis qu'existe le code d'honneur des samouraïs.

La démocratie d'après-guerre, qui a enseigné le « comment vivre » au lieu du « comment mourir », repose de nos jours la question du « comment mourir ». C'est peut-être là la question posée à ceux qui sont concernés par leurs « Cérémonies ».



Intolerance (*histoire babylonienne*)

Intolerance

de David Wark Griffith

Introduction

La série de textes sur *Intolerance,* de D. W. Griffith, dont la parution commence avec ce numéro, s'inscrit en continuité avec les études déjà parues ici sur *Young Mister Lincoln* et *Morocco,* dans la même entreprise de lecture ou relecture du cinéma « classique » (et, au premier chef, du cinéma américain), pour servir à la constitution d'une histoire du cinéma de type matérialiste, c'est-à-dire d'une histoire dont les concepts directeurs soient importés du matérialisme historique et de la logique du signifiant.

De l'importance d'une lecture d'*Intolerance* à l'intérieur d'un travail de ce type, on fournira les motifs suivants :

1) L'essoufflement du cinéma américain « classique » conduit la demande cinéphilique actuelle à faire « ressortir de vieux chefs-d'œuvre », et, phénomène celui-ci très récent, à la levée de la résistance tenant au caractère insupportable du *muet.* Dans les mois à venir vont reparaître à Paris une douzaine de films de Griffith (parmi lesquels *Intolerance ;* ces films ont été projetés au festival d'Avignon). Une étude des films de Griffith est donc à cet égard nécessaire, qui tendra à *réfuter* la constitution de ces films en trésors archéologiques, pour au contraire tenter d'analyser leur place et mode de fonctionnement spécifiques dans l'intertextualité des pratiques signifiantes et de leur histoire.

2) Les idéologies écrivant l'histoire du cinéma comme succession de dates et de titres accordent toutes aux films de Griffith, et à *Intolerance* en particulier, une place prépondérante, pour la *seule* raison d'avoir « créé les figures de style du langage cinématographique », ce qui a pour double effet d'affirmer son caractère archaïque tout en prouvant sa modernité (« Tout était déjà dans *Intolerance ; Intolerance* était trop moderne pour être compris de son temps »).

A ce type de description, il s'agit de substituer celle qui posera la question du *rapport* des inventions rhétoriques de Griffith aux idéologies que ses films véhiculent. Ne retenir de Griffith que la promotion (miraculeuse) du montage dans l'histoire des Formes cinématographiques, c'est formaliser l'histoire du cinéma ; en faisant l'économie du *sens* des films, on refoule ce qui dans une histoire conséquente du cinéma doit faire problème, sens dont une analyse d'*Intolerance* montrera d'ailleurs qu'il n'y est pas seulement produit par le montage (même si celui-ci est déterminant), mais par d'autres niveaux de codage hétérogènes tels que l'espace scénique, les gestes, les décors, les costumes, etc., tous niveaux existant bien sûr dans le cinéma avant *Intolerance,* mais dont la *réécriture* par Griffith est également à prendre en compte.

3) La place historique de Griffith est à la fois nodale et contradictoire quant à une approche matérialiste de la forme : que, à la suite d'*Intolerance,* son travail ait pu être réclamé à la fois par Lloyd George et W. Churchill pour réaliser *Les Cœurs du monde* (1917), et, après la guerre, par Lénine, pour diriger la cinématographie soviétique, en est un indice.

Il faudra donc tâcher de définir le *type* de contradiction idéologique-formel qui constitue l'œuvre de Griffith, et quel jeu de déplacement l'œuvre d'Eisenstein a exercé sur cette contradiction, pour pouvoir à la fois y pointer l'idéologie bourgeoise et tirer de lui les plus grandes leçons théoriques.

Outre la publication d'un travail collectif d'analyse d'*Intolerance,* l'ensemble comprendra :

— la traduction ou republication de textes de et sur Griffith (dont celui d'Eisenstein : « Dickens, Griffith et nous ») ;

— la description plan par plan du film (son « découpage ») ; il va de soi qu'un tel « découpage » n'est pas une analyse, ou un double linguistique du film, mais déjà presque un commentaire, où sont relevés du film la plus grande quantité possible de traits significatifs. Un tel outil de travail, dont l'utilité va au-delà de l'usage immédiat que nous en ferons, permettra, pour toute analyse précise du film, d'éviter les références *approximatives* à ce dont on parle, donnera les moyens d'une lecture plus rigoureuse.

Dickens, Griffith et nous*

par S. M. Eisenstein

« C'est la bouilloire qui a commencé... »

Ainsi Dickens a commencé son « Grillon du Foyer ».

« C'est la bouilloire qui a commencé... »

Quoi de plus éloigné de la cinématographie, semble-t-il ! Des trains, des cow-boys, des poursuites... Et tout à coup « Le Grillon du Foyer » ?

« C'est la bouilloire qui a commencé... »

Mais pour étrange que cela paraisse, c'est ainsi que commença également la cinématographie.

C'est de cela, de Dickens, du roman victorien que devait naître la toute première ligne de l'épanouissement esthétique du cinéma américain, tendance liée au nom de David Wark Griffith.

Et si inattendu que cela paraisse de prime abord, si incompatible avec toutes les notions liées à la cinématographie et à la cinématographie américaine en particulier, il en est réellement ainsi et, comme nous le verrons plus loin, un tel lien est, de surcroît, parfaitement organique et « génétiquement » logique.

Et ses biographes, et les historiens du cinéma ont retenu les déclarations de Griffith relatives au lien qui unit sa méthode de création à Dickens.

Mais avant toute chose, examinons attentivement ce « sein » où le cinéma n'a peut-être pas pris naissance, mais qui fut le terrain de son premier épanouissement mondial — d'une ampleur sans précédent et imprévisible.

Nous savons d'où vient le cinéma en tant que phénomène mondial. Nous savons quels liens indissolubles le rattachent au développement de la super-industrialisation de l'Amérique.

Nous connaissons l'influence que l'envergure capitaliste et la structure des Etats-Unis d'Amérique ont eue sur la production, l'art et la littérature.

Le cinéma américain est le reflet le plus frappant et le plus typique de la manière d'être du capitalisme américain.

Il semblerait qu'il ne puisse y avoir rien de commun entre ce Moloch de l'industrie moderne, le tempo vertigineux des cités et des métropoles, la clameur de la concurrence, l'ouragan des spéculations boursières, et... le paisible, le patriarcal Londres victorien des romans de Dickens ?

Toutefois, commençons par « la fulgurante », « l'ouragan » et « la clameur » eux-mêmes.

L'Amérique n'apparaît proprement telle — plus exactement, entièrement telle — qu'aux yeux de ceux qui ne la connaissent que par les livres, et encore, par des livres en nombre limité et d'un choix assez discutable.

Le visiteur des Etats-Unis cesse vite de s'étonner de toute cette mer de lumières (réellement sans limites) ; de tout ce tourbillon du jeu boursier (réellement sans égal) ; de toute cette clameur (réellement capable d'assourdir n'importe qui).

Pour ce qui est de la vitesse de circulation, dans les rues des grandes villes cette vitesse ne peut vous captiver pour la bonne raison qu'elle n'existe pas, tout simplement. Contradiction amusante : il y a ici tant d'automobiles super-puissantes et d'une rapidité de bolide que, ne permettant pas de bouger les unes aux autres, elles sont contraintes de se traîner de bloc en bloc au pas d'une super-tortue en s'immobilisant longuement à chaque carrefour, or les croisements des avenues et des streets se rencontrent littéralement à chaque pas.

Et voilà qu'assis dans une voiture surpuissante et se propulsant à un train de tortue au milieu de la mer d'autres co-humains, étroitement serrés les uns contre les autres et assis dans les mêmes voitures surpuissantes et quasi immobiles, on en vient, malgré soi, à réfléchir à la dualité de la représentation dynamique de l'Amérique et à la profonde implication de cette dualité pour tout et dans tout ce qui concerne l'Amérique.

Avançant par saccades d'un bloc à l'autre, le long d'une rue super-encombrée, on laisse involontairement errer les yeux sur les gratte-ciel — de bas en haut et de haut en bas.

« Pourquoi ne paraissent-ils pas hauts ? » chemine paresseusement la pensée dans la tête.

« Pourquoi, avec toute leur hauteur, ont-il l'air tellement pot-au-feu et provincial ? »

Et l'on se prend à penser que le « truc » des gratte-ciel consiste en ceci : des étages, il y en a

* *Cet article, écrit en 1942, à Alma-Ata a été, publié en 1944 dans le recueil « Griffith », et remanié par S.M.E. en 1946, pour la publication éventuelle de ses écrits. Le texte des « Œuvres Choisies » (p. 129-180) reproduit le manuscrit définitif de l'auteur.*



Way Down East (***Lilian Gish***)

beaucoup, mais les étages en eux-mêmes ne sont pas hauts. Et aussitôt l'immense gratte-ciel apparaît comme un amoncellement de petites maisons provinciales posées les unes sur les autres. Et il suffit de sortir de la ville pour voir ces mêmes maisonnettes disposées non par quarante, soixante ou cent vingt les unes au-dessus des autres, mais étirées en une interminable file de cottages à un seul ou deux étages le long des ennuyeuses rues principales (les fameuses Main Street) ou des rues avoisinantes, quasiment campagnardes.

Là, vous pouvez filer à toute vitesse si vous n'avez pas peur des « cops » (policemen), ou si, étant étranger, vous savez jouer de manière convaincante votre impuissance à déchiffrer les signaux ; ici les rues sont désertes, la circulation rare et, à l'inverse des rues de la métropole, ce n'est pas le trafic impétueux qui étouffe dans l'étau de pierre de la ville, mais des voitures solitaires qui foncent en ouragan pour ne pas se laisser envahir par la somnolence encroûtée et sans pensées de la province américaine.

Les régiments de gratte-ciel ont pénétré profondément à l'intérieur du pays, les nerfs d'acier des voies ferrées l'enveloppent d'un réseau serré ; mais dans la même mesure, l'Amérique du provincialisme stagnant, des petits propriétaires terriens, des fermiers, semble avoir envahi jusqu'aux centres des villes ; parfois il suffit de tourner le coin du gratte-ciel pour se trouver devant une petite maison à l'architecture coloniale que l'on dirait transportée par quelque miracle du fin fond des savanes de la Louisiane ou d'Alabama en plein cœur d'un centre d'affaires.

Mais là où cette vague de provincialisme ne se manifeste pas en bicoque ou en chapelle (rongeant ainsi un angle de la monumentale tour de Babel moderne — « Radio-City »), en cimetière qui s'étale tout à coup au centre même d'une City ou en linge des quartiers italiens que l'on voit flotter, sitôt tour-



Judith of Bethulia

né le coin de Wall Street — là, le provincialisme se glisse dans les appartements, se pelotonne en rond devant la cheminée, se frotte aux fauteuils de grand-père — moelleux, ornés de napperons de dentelle, enveloppe les merveilles de la technique moderne : réfrigérateurs, machines à laver, postes de radio.

Mais il s'en faut de beaucoup que s'arrêtent là les limites de la toute-puissance du provincialisme étriqué qui s'entrelace aux merveilles de la technique, celles-là et les autres.

C'est sous les boîtes crâniennes, dans les colonnes des quotidiens familiers, dans les sentences des sermons radiodiffusés et du charlatanisme retransmis qu'il s'est le plus solidement implanté pour de longues, longues années, conditionné par ce qu'il ne faut pas du tout aller chercher... « Loin à l'Est » (1), mais que l'on peut trouver sous le gilet ou le melon de nombreux, nombreux hommes d'affaires de ce siècle super-industrialisé — à l'endroit où l'usage veut que l'on porte un cœur ou que l'on possède un cerveau.

Ce qui nous frappe le plus en Amérique, c'est l'abondance de tout ce provincialisme étriqué, patriarcal, et qui imprègne le mode de vie et les mœurs, la morale et la philosophie, l'horizon idéologique et les règles de vie des couches moyennes américaines.

Et pour comprendre Griffith, aux côtés de l'image des automobiles qui foncent, des locomotives qui filent, des cablogrammes et chaînes d'usine qui courent, il faut se souvenir de cette seconde Amérique — l'Amérique traditionnelle, patriarcale, provinciale — et alors le lien qui unit Griffith à Dickens vous paraîtra infiniment moins surprenant.

Les lignes de ces deux Amériques s'entrelacent dans la manière et l'individualité de Griffith comme le plus fantasque de tous ses montages parallèles.

Mais le plus curieux, c'est que c'est le seul et

1) Il s'agit de *Way Down East* (*A travers l'Orage*) de Griffith.

même Dickens qui fournit l'impression inspiratrice aux deux lignes de la manière de Griffith, reflétant les deux images indissociables de l'Amérique : l'Amérique provinciale et l'Amérique super-dynamique.

Nous l'admettons facilement quand il s'agit du Griffith « intime », du Griffith de la vie quotidienne américaine, qu'elle soit contemporaine ou du passé, là où Griffith est profond ; pour tous les films dont Griffith lui-même m'a dit qu'il « les réalisait pour soi et qu'immanquablement, cela se terminait par un échec public... ».

Mais nous sommes un peu surpris quand ce même Dickens s'avère également la source de l'expérience inspiratrice des structures du Griffith « officiel », pompeux, du Griffith des tempos impétueux, de l'action vertigineuse, des poursuites renversantes ! Et pourtant il en est ainsi.

Mais d'abord, parlons de Dickens « intime ».

Ainsi donc : « C'est la bouilloire qui a commencé... »

Il suffit de reconnaître dans cette bouilloire un typique « gros plan » pour s'exclamer : « Mais comment ne l'avions-nous pas encore remarqué ! C'est du pur Griffith, évidemment ! Que de fois avons-nous vu dans ses films un gros plan analogue au début d'un épisode, d'une scène, d'un film ! »

Et à ce propos il ne faut pas oublier que l'un des tout premiers films de Griffith fut précisément *Le Grillon du Foyer.*

Comme le proclame une tonitruante annonce publicitaire dans « The New York Dramatic Mirror » du 3 décembre 1913.

Par ordre d'ancienneté, ce film est le vingtième parmi les... cent cinquante petits films et un certain nombre de « grands », dans le genre *Judith de Béthulie* (premier film américain comprenant quatre bobines entières), réalisés par Griffith durant la période 1908-1913.

Naturellement, cette bouilloire est un gros plan typiquement *griffithien.*

Gros plan saturé — à présent nous le voyons clairement — de cette atmosphère typiquement *dickensienne* dont Griffith sait entourer avec une égale maîtrise et l'image austère de la vie « Loin à l'Est » et le *froid glacial* de l'image morale de ses personnages qui poussent la fautive Lilian Gish sur la surface vacillante des... *glaces en pleine débâcle.*

N'est-ce pas la même impitoyable *atmosphère de froid* que crée Dickens dans « Domby et Fils », par exemple ? Le personnage de M. Domby se révèle à travers *la froideur* et *la raideur guindée.* Et déjà, l'empreinte du froid est partout, sur tout, dans tout — M. Domby est environné d'une atmosphère glaciale : froid est le baptême de son petit garçon, froide la chambre, froide la réception des invités figés. Sur les rayons les livres s'alignent, raides, comme saisis par le gel. Tout est froid à l'église, froid le dîner, d'un froid de glace le champagne, d'un froid de plomb le rôti, etc.

Et « l'atmosphère » — toujours et partout — est l'un des moyens les plus typiques de dévoiler le monde intérieur et la personnalité morale des personnages eux-mêmes.

Nous reconnaissons cette même méthode dickensienne dans les incomparables personnages épisodiques de Griffith que l'on dirait accourus à l'écran en jaillissant de la vie elle-même. Je ne me souviens plus qui parle avec qui dans la rue, dans l'épisode américain d'*Intolérance.* Mais je n'oublierai jamais le masque du passant, avec son nez pointant entre les lunettes et sa barbe pendante, avec ses mains derrière le dos et sa démarche de maniaque. Son passage interrompt au moment le plus pathétique la conversation du jeune garçon et de la jeune fille qui souffrent. En ce qui les concerne, je ne me souviens presque de rien, mais le passant fugitivement apparu se dresse devant moi comme un homme vivant — et il y a déjà une vingtaine d'années que j'ai vu le film !

Parfois, ces êtres inoubliables entraient effectivement dans les films de Griffith en « venant de la rue » — un minable cabot qui entre les mains de Griffith se transformait en étoile ; ou bien un homme qui ne devait plus jamais refaire du cinéma ; ou bien... un important professeur de mathématiques, convié à jouer l'effroyable bourreau dans *America,* le défunt Louis Wolheim qui, par la suite, devait interpréter de manière si incomparable le rôle du soldat dans *A l'Ouest rien de nouveau.*

Et enfin, sont tout à fait dans la tradition de Dickens ces charmants vieux; et ces jeunes persécutés, jeunes gens nobles, mais à l'esprit un peu borné et jeunes filles graciles ; et ces commères de village ; et tous ces originaux. Chez Dickens, ils sont particulièrement convaincants lorsqu'il les montre juste le temps d'un épisode.

« ... Autre remarque qui se rapporte d'ailleurs à toutes les œuvres de Dickens, sans exception, écrit Chesterton (G. Chesterton, « Dickens ») — tous ses personnages sont d'autant plus étonnants que leur rôle dans le roman est plus petit. Ses personnages sont sans défaut tant qu'il ne les entraîne pas dans l'action. Bamble est une figure tout à fait exceptionnelle, aussi longtemps qu'on ne lui confie pas l'horrible secret... Micawber est plein de noblesse aussi longtemps qu'il fainéante et devient peu attirant lorsque, de son propre chef, il se met à espionner Uriah Heep... Le personnage de Peksniff est le plus frappant du roman, mais il pâlit dès qu'il se trouve entraîné dans l'intrigue... »

Griffith échappe à pareille restriction et, dépassant aisément l'épisode, ses personnages deviennent de façon tout aussi convaincante ces images d'êtres vivants, images achevées et pleines de charme, dont l'écran de Griffith est tellement riche.

Mais n'entrons pas dans les détails. Tournons-nous plutôt vers ceci : le second aspect de la maîtrise créatrice de Griffith — mage des tempos et du montage — est issu également, et cette fois de manière très inattendue, de la même source victorienne.

Mais à dire vrai, notre étonnement et l'apparent imprévu doivent être portés uniquement sur le compte de notre... ignorance de Dickens.

Nous l'avons tous lu dans notre enfance, sans le moins du monde songer qu'une bonne part de son charme irrésistible tient non seulement aux passionnantes péripéties des biographies enfantines de ses héros, mais aussi à la spontanéité enfantine de la conduite du récit, spontanéité également typique et pour Dickens et pour le cinéma américain qui, en vue de son action sur le spectateur, sait admirablement utiliser les traits infantiles de son auditoire. Encore moins nous intéressions-nous alors à la technique de la composition dickensienne : nous n'en avions pas le loisir — captifs des procédés de cette technique, fiévreusement, page après page, nous suivions ses personnages, les perdant au moment le plus critique, puis les retrouvant au milieu des chaînons épars de la seconde ligne parallèle de l'action.

Enfants, nous n'y prenions pas garde.

Adultes, nous relisions rarement ses romans.

Et devenus cinéastes, nous n'avons pas trouvé le temps d'un coup d'œil sous ces reliures pour réaliser enfin ce qui, tous comptes faits, nous séduisait tant dans ces romans et par quel moyen ces volumes, au nombre de pages vraiment incroyable, attiraient et retenaient si irrésistiblement notre attention !

Griffith se montra plus avisé...

Mais avant d'analyser tout ce que le regard attentif du cinéaste américain avait découvert dans les pages de Dickens, je voudrais rappeler ce que lui-même — David Wark Griffith — fut pour nous, jeunes cinéastes de la génération des années vingt.

Remémorons-nous l'écran de ces premiers jours, des premières années de la révolution socialiste d'Octobre. Avaient achevé de se consumer les bûches dans les « cheminées » (2) de nos autochtones ciné-boutiquiers, les « Sortilèges des Trépassés » (3) de leur confection avaient perdu tout pouvoir sur nous et, chuchotant de leurs lèvres blémies « Oublie la cheminée... » Khoudoléiév et Rounitch, Polonsky et Maximov (4) sont partis dans l'oubli, Vera Kholodnaïa — dans la mort (5), Mosjoukhine et Lissenko en émigration.

La jeune cinématographie soviétique amassait les impressions de la réalité révolutionnaire, des premières expérimentations (Vertov), des premières tentatives de synthèse (Koulechov) — pour se manifester dès la seconde moitié des années vingt en une explosion sans précédent d'un art autonome, adulte, original et qui devait conquérir immédiatement le monde entier.

En ce temps, l'écran présentait l'enchevêtrement des genres les plus divers de la cinématographie.

De cet étrange amalgame de vieux films russes et de nouveaux films pas encore soviétiques, et qui cherchaient à prolonger cette « tradition », de films étrangers, importés de façon chaotique ou retrouvés dans les fonds de tiroirs, peu à peu commençaient à se dégager nettement deux courants principaux.

D'une part, c'était la cinématographie de la voisine Allemagne d'après guerre. Le mysticisme, la décadence et le fantastique macabre dans l'art avaient suivi l'échec de la révolution allemande de 1923. Cet état d'esprit se refléta à l'écran également.

Nosferatu le vampire, La Rue, le mystérieux *Montreur d'Ombres,* le mystico-criminel *Docteur Mabuse* (6) affluaient vers nous des écrans d'un pays qui touchait au comble de l'horreur, qui, en guise d'avenir, ne voyait devant lui qu'une nuit insondable, remplie d'ombres mystiques et de criminalité.

Le chaos des surimpressions, des fondus dilués, d'images se recoupant caractérisait les films un peu plus récents, mais qui reflétaient le même état d'esprit, comme *Le Nœud Mortel* (7) ou *Les Mystères d'une Ame.* Là encore semblaient se refléter le désarroi et le chaos de l'Allemagne d'après guerre.

Toutes ces tendances devaient se nouer en écheveau dans le célèbre *Docteur Caligari* (1920), dans cette fête barbare de l'autodestruction de tout principe sain et humain dans l'art, dans cette fosse commune des sains principes cinématographiques, dans cet assemblage de l'hystérie muette de l'action, de l'assortiment de toiles peintes, de décors bariolés, de visages peinturlurés, de contorsions et d'actes contre nature, de chimères monstrueuses.

L'expressionnisme ne laissa presque pas de traces dans notre cinéma.

Ce « saint Sébastien » cinématographique, bariolé et déchiré, était vraiment trop étranger à la classe montante — jeune, saine d'esprit et de corps.

Il est intéressant de noter que les défaillances dans le domaine de la technique cinématographique en ces années-là, ont joué dans ce cas précis un rôle positif. Elles ont préservé d'un éventuel faux-pas ceux qui, par emballement, pouvaient pencher du côté de cette tendance douteuse.

Ni les dimensions des studios, ni les dispositifs d'éclairage, ni le matériel de maquillage, costumes

2) *Près de la Cheminée,* film de Tchardynine, d'après la romance : « Près de la cheminée, tu regardes tristement — Mourir les flammes mélancoliques... », *Oublie la cheminée, car le feu s'est éteint...* suite du grand succès précédent, sortit en novembre 1917. Les deux films étaient joués par la première « star » russe, Vera Kholodnaïa.

3) Meyerhold voulait porter à l'écran et jouer ce roman décadent de Fedor Sologoub. Le projet fut interrompu par les événements d'octobre.

4) Les « jeunes premiers en habits » du cinéma russe.

5) Kholodnaïa mourut de la grippe en 1919.

6) Remonté par S.M.E. et programmé sous le titre *La Pourriture dorée,* ce fut *le premier travail* de S.M.E. au cinéma.

7) Film de R. Robison (celui du *Montreur d'Ombres*) : peut-être 1923, mais impossible d'en retrouver le titre original.



Way Down East

ou décors ne pouvaient nous fournir la possibilité d'entasser à l'écran des fantasmagories pareilles.

Dans l'histoire de la formation de notre cinéma, le facteur « expressionnisme » est entré comme un puissant... repoussoir.

Tout autre fut le rôle d'un autre facteur cinématographique, dont les bandes se déroulaient dans le voisinage immédiat du premier : *Le Masque aux Dents blanches*, *La Main qui étreint*, *Le Signe de Zorro*.

Le calendrier précis d'une exacte succession à l'écran de ces films importe peu : les titres jouent plutôt le rôle d'une désignation de genres que d'une dénomination de films précis.

Dans ces films apparaissait un univers, pour nous incompréhensible, mais nullement repoussant, captivant, au contraire, à sa manière, pour les jeunes et les futurs cinéastes, tout comme les jeunes et les futurs ingénieurs étaient captivés à la même époque par les modèles d'une technique industrielle inconnue de nous et venue du même lointain pays d'outre-Atlantique.

Ce n'étaient pas tellement les films en eux-mêmes qui séduisaient. Séduisaient les possibilités. De même que dans un tracteur séduisait la possibilité de cultiver collectivement les futurs champs kolkhoziens, dans la fougue et le rythme impétueux de ces œuvres étonnantes (et étonnamment vides) venues d'un pays inconnu, se rêvaient déjà les possibilités d'une utilisation profonde, repensée, nourrie d'esprit de classe, de ce merveilleux instrument, outil, arme qu'était à nos yeux le cinématographe.

Sur cette toile de fond, Griffith apparaissait comme le personnage le plus captivant. Car dans ses œuvres le cinéma ne résonnait pas seulement en amusement, en passe-temps, mais contenait déjà des rudiments de cet art qui, entre les mains de la pléiade des réalisateurs soviétiques devait conquérir pour la cinématographie soviétique une impérissable gloire dans l'histoire du cinéma mondial — dans la même mesure par le nouveau des idées, la nouveauté sans précédent des thèmes et la perfection de la forme.

L'intérêt, particulièrement vif en ces années-là



Intolerance (***histoire contemporaine***)

pour tout ce qui touchait à *la construction* et à *la méthode,* découvrit vite où se dissimulait l'un des plus puissants facteurs du pouvoir des films de Griffith.

On le décela dans un domaine jusqu'alors peu connu et qui portait un nom qui nous était familier non par l'art, mais par la construction mécanique et le matériel électrique, et qui surgissait pour la première fois dans le secteur le plus progressiste de l'art — la cinématographie.

Ce domaine, cette méthode, ce principe de la structuration et de la construction — c'était *le montage.*

Ce montage, dont les bases furent établies par la culture cinématographique américaine, mais à qui notre cinéma apporta l'épanouissement, sa véritable et définitive signification et la reconnaissance mondiale.

Le montage qui joua un rôle des plus importants dans l'art de Griffith et qui lui valut ses succès les plus enviables.

Griffith y arriva par le procédé des actions parallèles et en fait s'arrêta là, laissant aux cinéastes d'une autre partie du globe terrestre, d'une autre époque et d'un autre esprit de classe le soin de parachever le travail.

Mais n'anticipons pas. Occupons-nous de ce problème : comment le montage est-il venu à Griffith, ou comment Griffith est-il venu au montage ?

C'est par le procédé des actions parallèles que Griffith y arriva. Et l'idée de l'action parallèle lui fut donnée par le même... Dickens !

Griffith lui-même en témoigne.

Mais il suffit de connaître, même superficiellement, l'œuvre du grand romancier anglais pour se convaincre que Dickens pouvait inspirer et a inspiré au cinéma beaucoup plus que le seul montage des actions parallèles. (A suivre.)

(Article extrait des « Œuvres choisies de S. Eisenstein » publiées sous la direction générale de Serguei Youtkévitch aux Editions « Iskousstvo », Moscou. Choix, traduction et notes de Luda et Jean Schnitzer.

D. W. Griffith

Intolerance

description

plan par plan

(1)

D. W. Griffith

Intolerance

description plan par plan (1)

avertissement

Pour l'établissement de ce texte, on s'est servi :

1) d'une copie 8 mm du film, aimablement prêtée par l'Institut de Formation Cinématographique. Nous tenons ici à remercier tout spécialement l'I.F.C. pour le prêt de cette copie, et, plus encore, pour nous avoir invité à animer cette année un séminaire sur « *Intolerance* », qui a servi de point de départ à ce travail ;

2) de la brochure éditée par le Museum of Modern Art de New York, intitulée « Intolerance, the film by D.W. Griffith, shot-by-shot Analysis, by Theodore Huff ».

A la différence de Th. Huff, on a jugé utile de numéroter les intertitres, pour permettre une référence plus facile, et de distinguer à chaque fois les différents cartons sur lesquels ils peuvent apparaître : ainsi, pour la présente livraison :

a) - Le texte apparaît en blanc sur noir, avec, en bas de l'intertitre, un cachet « DG » encadré.

b) - En blanc, en surimpression du Livre de l'Intolérance.

c) - En blanc sur noir.

d) - En surimpression de tablettes couvertes d'écritures hébraïques.

e) - En surimpression d'une surface de pierre grise et lisse, décorée en haut à gauche d'une fleur de lys, et en bas à droite d'un écusson couronné.

f) - En surimpression d'une surface de pierre rugueuse, décorée en sa partie supérieure, et sur toute sa largeur, d'un haut-relief à motifs assyriens.

g) - En surimpression du plan du berceau (cf. P 1).

(Ces cartons sont également décrits dans le corps du texte, à leur première occurrence.)

L'établissement d'un tel « découpage » est d'autant moins sûr que :

— Griffith, en 1919, a coupé dans le négatif d'*Intolerance* pour monter ses deux films *The Fall of Babylon* et *The Mother and the Law* (ce, afin de tâcher de pallier la catastrophe financière qu'avait été *Intolerance)*, sans prendre la précaution d'en tirer un double. Donc, dans toutes les copies « modernes », il manque certains plans. Ces manques, on a réussi à les combler pour la plupart, sauf principalement le passage P 373-P 390, qui existent seulement encore sur certaines « vieilles » copies.

— Ces vieilles copies elles-mêmes sont sujettes à caution, non seulement parce que leur usure incitait les exploitants à supprimer les parties détériorées, mais parce que, à la sortie d'*Intolerance* aux U.S.A., Griffith lui-même, accompagnant son film à sa première présentation dans les grandes villes, s'efforçait à chaque fois d'en améliorer le montage ; on constate et suppose donc, dans ces vieilles copies, des différences, ainsi que des écarts avec le négatif original, sans qu'aucune d'elles puisse être plus que les autres prise comme norme référentielle.

En outre, postérieurement à la première sortie ont été rajoutés quelques intertitres, subsistant dans les copies « modernes » : dans la présente livraison, les IT 22 et 62 (inversement, l'IT 15 manque sur certaines copies).

Les nombres entre parenthèses à la fin de la description de chaque plan et de chaque intertitre indiquent leur durée (en secondes pour une projection à 16 im/s) ; en deçà de 3 secondes, la durée est indiquée au photogramme près (exemple : (2+2) signifie 2 secondes plus deux photogrammes, soit 34 photogrammes).

générique

INTOLERANCE Love's Struggle Troughout the Ages en un prologue et deux actes. SCÉNARIO ET RÉALISATION : David Wark Griffith. ASSISTANTS-RÉALISATEURS : Eric Von Stroheim, W. S. Van Dyke, Tod Browning, Joseph Henabery, Edward Dillon, George Siegman. CHEF-OPÉRATEUR : G. W. Bitzer ; ASSISTANT-OPÉRATEUR : Karl Brown. DÉCORATEUR ET ARCHITECTE : Frank Wortman. MUSIQUE : Joseph Carl Breil et D. W. Griffith. Copyright 1916 ; Wark Producing Corp. Avant-première à Riverside (Californie), le 6 août 1916 ; première présentation au Liberty Theatre (New York), le 5 septembre 1916. 14 bobines. DURÉE DE PROJECTION : 3 heures 40 minutes.

DISTRIBUTION

L'HISTOIRE MODERNE : Mae Marsh (La jeune fille), Fred Turner (Son père), Robert Harron (Le Garçon), Sam De Grasse (Jenkins), Vera Lewis (Mary T. Jenkins), Mary Alden, Pearl Elmore, Lucille Brown, Luray Huntley, Mrs Arthur Mackley (Les femmes de la ligue de réforme et d'« élévation »), Miriam Cooper (La délaissée), Walter Long (Le Mousquetaire des Bas Quartiers), Tom Wilson (Le policier), Ralph Lewis (Le gouverneur), Lloyd Ingraham (Le juge), Révérend A. W. McClure (Le père Farley), Max Davidson (Le voisin amical), Monte Blue (Le meneur de grève), Marguerite Marsh (La « débutante »), Tod Browning (Le propriétaire de la voiture), Edward Dillon (Le chef détective), Clyde Hopkins (Le secrétaire de Jenkins), William Brown (Le gardien), Alberta Lee (La femme du voisin).

L'HISTOIRE JUDÉENNE : Howard Gaye (Le Nazaréen), Lillian Langdon (La Vierge Marie), Olga Grey (Marie Madeleine), Gunther Von Ritzau, Eric Von Stroheim (Les Pharisiens), Bessie Love (La mariée de Cana), William Brown (Le père de la mariée), George Walsh (Le marié), W. S. Van Dyke (Un invité au mariage).

L'HISTOIRE MÉDIÉVALE FRANÇAISE : Margery Wilson (Yeux Bruns), Eugene Pallette (Prosper Latour), Spottiswoode Aitken (Le père d'Yeux Bruns), Ruth Handforth (Sa mère), A. D. Sears (Le mercenaire), Frank Bennett (Charles IX), Maxfield Stanley (Le Duc d'Anjou), Josephine Crowell (Catherine de Médicis), Constance Talmadge (sous le pseudonyme de Georgia Pearce sur le programme original : Marguerite de Valois), W. E. Lawrence (Henri de Navarre), Joseph Henabery (L'amiral Coligny), Chandler House (Un page).

L'HISTOIRE BABYLONIENNE : Constance Talmadge (La fille de la montagne), Elmer Clifton (Le Rhapsode), Alfred Paget (Le roi Balthazar), Seena Owen (La Princesse Bien-Aimée), Carl Stockdale (Le roi Nabonidus), Tully Marshall (Le grand-prêtre de Baal), George Seigman (Cyrus), Elmo K. Lincoln (Le garde du corps de Baltazar), George Fawcett (sous le pseudonyme de Robert Lawlor sur le programme original : Le juge), Kate Bruce (Une vieille femme), Ruth St Denis (La danseuse), James Curley (Un conducteur de char), Howard Scott (Un dandy Babylonien), Wallace Reid (Un garçon tué dans la

bataille), Gino Corrado (Le messager), Ted Duncan (Le capitaine de la porte et un des gardes du corps de la Princesse), Felix Modjeska (L'autre garde du corps), Alma Rubens, Ruth Darling, Margaret Mooney (Les filles du marché au mariage), Mildred Harris, Pauline Starke, Winifred Westover (Les favorites du harem), Eve Southern, Nathalie Talmadge, Colleen Moore, Carol Dempster, Ethel Terry, Jewel Carmen, Daisy Robinson, Anna Mae Walthall (Autres esclaves, danseuses et servantes), Owen Moore, Wilfred Lucas, Douglas Fairbanks, Sir Hubert Beerbohm Tree, Frank Campeau, De Wolfe Hopper, Niegel De Brulier, Donald Crisp, Tammany Young (Danseurs).

Et, reliant les histoires : Lilian Gish (La femme qui balance le berceau).

bobine n° 1

IT 1 (a) : Notre spectacle est composé de quatre histoires séparées, situées dans différentes périodes de l'histoire, avec chacune sa propre série de personnages. (9 1/2)

IT 2 (a) : Chaque histoire montre comment la haine et l'intolérance, à travers tous les âges, ont combattu contre l'amour et la charité. (10 1/2)

IT 3 (a) : Donc, vous verrez notre spectacle passer de l'une à l'autre des quatre histoires, à mesure que leur thème commun se développe en chacune d'elles. (12 1/2)

IT 4 (a) : « Issu du berceau se balançant sans fin. » (4)

P. 1 (Ouverture en fondu) ; plan de demi-ensemble. Une jeune fille à long cheveux blonds balance un grand berceau couvert de roses ; un large rayon de lumière l'éclaire verticalement ; dans le fond gauche, à peine visibles, les trois Parques sont assises. L'atmosphère est brumeuse. (Teinté bleu) (Fermeture en fondu) (17)

IT 5 (a) : Aujourd'hui comme hier, balançant sans fin, apportant toujours les mêmes joies et chagrins. (9)

P 2 : Gros plan d'un livre intitulé « Intolérance » ; le livre s'ouvre ; en surimpression, l'IT suivant :

IT 6 (b) : Notre première histoire — tirée du berceau du présent.

Dans une ville de l'ouest, nous trouvons certaines femmes ambitieuses réunies pour « l'élévation » de l'humanité. (17 1/2)

P 3 (Ouverture en fondu) : Un bureau. En plan moyen, trois femmes d'âge moyen, habillées de vêtements sombres ; deux debout à gauche, une assise à droite ; celle-ci sourit (avec une expression sévère), se lève ; une des deux autres, se penchant légèrement en avant : (8)

IT 7 (a) : Même les mouvements de réforme doivent être financés. « Si seulement nous pouvions intéresser Miss Jenkins, avec *son argent* — » (9)

P 4 (= P 3) : Les femmes, en discutant, sortent d'un pas décidé par une porte au fond du bureau, que leur a ouverte un garçon de bureau. (fermeture en fondu) (10)

IT 8 (a) : Mary T. Jenkins, sœur célibataire du magnat autocratique de l'industrie, offre une petite fête. (8)

P 5 (Ouverture d'iris) Plan d'ensemble d'une salle de bal ; en avant-plan, des hommes et des femmes en tenue de soirée, discutent ; à l'arrière-plan, après quelques marches, la salle de bal proprement dite ; deux femmes quittent le petit groupe qui discute et se dirigent vers les danseurs (la caméra panoramique légèrement). (12)

P 6 : Plan américain (iris largement ouvert) de Miss Jenkins qui bavarde avec une femme et deux hommes, puis se retourne, salue et s'excuse. (3 1/2)

P 7 : Plan général de la salle de bal ; Miss Jenkins entre par la droite, salue quelques invités, puis ressort par la droite. (17)

P 8 : Plan général d'un salon-bibliothèque ; cache circulaire. Un jeune homme traverse le champ D-G et salue Miss Jenkins (à gauche). En arrière-plan, un groupe de femmes. (4)

P 9 : Plan moyen du groupe de femmes ; l'une d'elles, une jeune fille, se retourne vers l'avant (voit hors champ le jeune homme et Miss Jenkins), porte sa main à sa bouche. (2 + 11)

P 10 (= P 8) : Le jeune homme la voit et quitte Miss Jenkins. (3)

P 11 (= P 9) : La jeune fille tend les mains au jeune homme ; il les prend, salue le groupe de femmes, se retourne, s'excuse auprès de Miss Jenkins (hors champ) ; puis il sort par le fond avec la jeune fille en lui donnant le bras. (9 1/2)

P 12 : (Cache circulaire) Plan américain de Miss Jenkins, qui les regarde sortir (hors champ), puis se retourne et serre la main en souriant à un jeune homme qui vient (par la droite) la saluer. (7 1/2)

P 13 : (Cache circulaire) Plan américain d'une jeune fille dans la salle de bal, assise et tenant un éventail ; elle se lève. (3)

P 14 (= P 12) : Le jeune homme voit la jeune fille (hors champ) ; L'expression du visage de Miss Jenkins change. (2 + 10)

P 15 (= P 13) : La jeune fille se rassied et baisse les yeux. (2 + 10)

P 16 (= P 14) : Le jeune homme s'excuse auprès de Miss Jenkins, qui, presque en colère, le regarde partir (par la gauche). (7)

P 17 : Plan général de la salle de bal (= P 7) Le jeune homme se dirige vers la jeune fille qui se lève. (5)

P 18 : (Cache circulaire adouci) Plan américain du jeune homme et de la jeune fille. (2 + 1)

P 19 (= P 16) Miss Jenkins les regarde (hors champ) ; elle se tourne vers l'avant, en souriant d'un air amer. (5)

P 20 : Plan général de la salle de bal (= P 7) ; Iris semi-circulaire à gauche, isolant le jeune homme et la jeune fille ; ils montent les marches menant à la piste de bal (l'iris les suit en s'ouvrant progressivement). (12)

P 21 : Plan américain de Miss Jenkins (Cache circulaire). Elle tourne la tête pour regarder un miroir posé sur une table. (3 1/2)

P 22 : Gros plan du miroir (cache circulaire). (3 1/2)

P 23 (= P 21) : Miss Jenkins se contemple dans le miroir ; elle soupire. (3 1/2)

IT 9 (a) : Voyant la jeunesse aller vers la jeunesse, Miss Jenkins se rend compte du fait amer que désormais elle ne fait plus partie du monde des jeunes. (10 1/2)

P 24 (= P 23) : Miss Jenkins, l'air amer, se retourne et regarde vers la gauche. (5 1/2)

P 25 : Plan général de la salle de bal (= P 7). (5 1/2)

P 26 (= P 24) : Miss Jenkins lève les mains à son visage, en touche les rides, le regard fixe et triste. (14)

IT 10 (a) : La jeune fille de notre histoire entretient la maison de son père qui travaille dans une usine Jenkins. Avec un salaire de 2,75 dollars par jour, un petit jardin, quatre poules, autant d'oies, et une bonne mesure de bonheur et de contentement. (17 1/2)

P 27 : (ouverture en fondu) Plan moyen de la basse-cour d'une petite maison ; des plantes ; de la vigne autour de la porte, des oies et des oisillons à droite. (11)

P 28 : Gros plan de poules en cage, en train de picorer. (2 + 9)

P 29 (= P 27) : Le père arrive par la droite en allumant sa pipe ; sa fille

accourt derrière lui, lui donne son déjeuner dans une boîte en fer, l'embrasse en sautillant et en frappant du pied ; il quitte l'image par la gauche : la jeune fille met ses mains sur sa tête, le regarde partir (hors champ), lui fait des signes de la main, puis gesticule, fait un tour sur elle-même et rentre. (21 1/2)

IT 11 (a) : La petite Chérie. (2 + 7)

P 30 : Plan américain de la jeune fille, qui se retourne vers la gauche en se mordant un doigt, prononce « Daddy », agite les bras en direction de son père (hors champ), lui envoie un baiser. (6)

P 31 : Gros plan de deux oies allant l'une vers l'autre et se becquetant. (3 1/2)

P 32 (= 30) : La jeune fille les regarde, tape ses index l'un contre l'autre, rit et sort en courant par la droite, en regardant à gauche. (Fermeture en fondu). (5 1/2)

IT 12 (a) : *Le Garçon*, qui ne connaît pas la petite Chérie, est employé avec son père à la même usine. (7)

P 33 : Plan moyen ; une série de petits pavillons ; le Garçon arrive par une porte à gauche, se retourne vers son père en train d'examiner la vigne qui court sur le mur, lui parle (lui dit qu'il est l'heure d'aller au travail) ; ils quittent l'image par l'avant-droite. (Fermeture en fondu). (11)

P 34 : Plan général d'une longue colonne d'ouvriers allant au travail. (5)

P 35 : Plan général : la foule des ouvriers entre dans l'usine. (3)

IT 13 (a) : Age intolérant de la jeunesse et du rire. « Les Vierges Vestales de l'Elévation » réussissent à atteindre Miss Jenkins dans leur recherche de fonds. (9 1/2)

P 36 (Cache circulaire) : Plan général de la bibliothèque des Jenkins ; les trois femmes vont vers Miss Jenkins. (Fondu enchaîné). (4)

P 37 (Plan moyen) : Miss Jenkins, à gauche, serre la main d'une des femmes, à droite ; son frère arrive, est présenté ; Miss Jenkins lui montre une lettre ; une des femmes dit : (10)

IT 14 (c) : « Il faut que nous ayons des lois pour rendre le peuple bon. » (5)

P 38 (= 37). (0 + 14)

IT 15 : « Il y a ces beuveries dans des... » (0+8)

P 39 : Plan d'ensemble d'une brasserie ; en avant-plan, des hommes jouent paisiblement aux dames, en riant. (6 1/2)

P 40 (= 38) (0+15)

IT 16 (a) : « Il y a ces danses dans des cafés ». (1+9)

P 41 : (= P 40) (0+12)

P 42 : Plan général d'un café ; à l'avant-plan, un couple mange à une table ; à l'arrière-plan, des gens dansent. (5)

P 43 (= 40) : Jenkins lève la main, approuve, se tourne vers sa sœur, appelle un valet à l'arrière-plan ; deux des femmes s'assoient. (fondu) (9)

IT 17 (b) : (une page du livre « Intolérance » est tournée ; en surimpression :) Tirée maintenant du berceau d'autrefois, l'histoire d'un ancien peuple, dont la vie, bien qu'éloignée de la nôtre, suivait un chemin parallèle dans ses espoirs et ses perplexités. (18)

P 44 (ouverture en fondu) : Plan de demi-ensemble de la scène du berceau, filmé d'un angle légèrement différent de celui du plan 1. Le rayon de lumière se découpe moins nettement. La jeune fille balance le berceau. Fermeture en fondu. (9)

IT 18 (d) : (blanc, en surimpression de deux tablettes couvertes de caractères sémitiques) L'ancienne Jérusalem, la ville d'or dont le peuple nous a donné nombre de nos idéaux les plus élevés, et qui, de l'atelier de charpentier de Bethléem, nous envoya l'Homme des Hommes, le plus grand ennemi de l'intolérance. (19)

IT 19 (d) : Près de la porte de Jaffa.

P 45 (ouverture en fondu) : Plan général d'une rue de Jérusalem ; dans le fond, la rue est couverte par des arches ; une foule de gens portant des paniers, des baluchons, etc., marche dans les deux sens. (18)

P 46 : Un travelling arrière accompagne un chameau (en plan américain) tiré et transportant des paquets. (5)

P 47 : Plan de demi-ensemble : un groupe de marchands en train de vendre. (4)

P 48 : Plan moyen : une femme, tenant un bébé dans ses bras, est assise sur le pas d'une porte. (2+4)

IT 20 (d) : La maison de Cana en Galilée. (2+9)

P 49 : (longue ouverture en fondu) Plan général : une rue, une arche et dans l'arrière-plan, des maisons, d'autres arches et des gens. A l'avant-plan à gauche, une maison ; assis sur le pas de la porte, un homme ; autour de lui, des colombes. (15 1/2)

P 50 : Plan moyen de l'homme (un vieillard) assis devant la porte, appuyé sur une canne ; à ses pieds, des colombes. (5)

IT 21 (d) : Certains hypocrites parmi les Pharisiens.

Pharisien — un groupe de Juifs savants ; le nom acquit plus tard mauvaise réputation peut-être à cause des hypocrites qui étaient parmi eux (13)

P 51 : Plan moyen de deux Pharisiens barbus marchant dans la rue (la caméra les accompagne en travelling latéral-arrière) ; rangés sur le côté, des gens s'inclinent à leur passage. (5)

IT 22 (d) : Quand ces Pharisiens prient, ils exigent que toute action cesse. (6 1/2)

P 52 : Plan de demi-ensemble de la rue ; les deux Pharisiens à gauche, des marchands à droite. (3 1/2)

P 53 : Plan rapproché d'un vieillard édenté en train de manger. (3 1/2)

P 54 : Plan moyen d'un artisan au travail. (2)

P 55 (cache circulaire) : Plan américain d'un des pharisiens ; il baise le bord de son manteau et dit : (3 1/2)

IT 23 (d) : « Oh, Seigneur, je te remercie de m'avoir fait meilleur que les autres hommes. » (5 1/2)

P 56 (= P 55) : Le pharisien porte les yeux au ciel et lève les mains. (1+2)

P 57 : Plan rapproché du vieillard édenté en train de manger (angle très légèrement différent du plan 53) ; il voit le Pharisien (hors champ), et s'arrête de manger, la bouche ouverte. (4)

P 58 : (= P 56) : Le Pharisien prie, s'incline, relève les yeux au ciel. (4)

P 59 : (= P 54) : l'artisan, immobile, regarde. (4)

P 60 : (cache circulaire) Un jeune garçon, portant péniblement à bout de bras un lourd ballot, cherche tant bien que mal à rester immobile. (1+1)

P 61 (= P 58) : Le Pharisien s'incline. (2+15)

P 62 (= P 57) : Le vieillard édenté, immobile dans la même position. (2+13)

P 63 (= P 60) : Le jeune garçon tremble dans ses efforts pour rester immo-

bile malgré sa charge. (1+15)

P 64 (= P 61) : **Le Pharisien,** les yeux au ciel : (1+14)

IT 24 (d) : « Amen ». (1+2)

P 65 (= P 64) : Le Pharisien, ayant terminé sa prière, se couvre la tête. (2+2)

P 66 (= P 62) : Le vieillard se remet à manger avec application. (5)

P 67 (= 63) : **Le jeune garçon lâche d'un coup son fardeau.** (2+9)

P 68 : (= P 59) : L'artisan se remet à travailler. (4)

P 69 (= P 52) : Le Pharisien, à pas lents, quitte l'image à droite. (3)

IT 25 (b) : (Une page du livre « Intolérance » est tournée ; en surimpression :) Une autre période du passé.

A.D. 1572 - Paris, un foyer d'intolérance, au temps de Catherine de Médicis et de son fils Charles IX, Roi de France. (18)

P 70 : (ouverture en fondu) Plan général d'une rue médiévale française (pavée) ; quelques personnes. (9)

P 71 : (ouverture en fondu sur une ouverture d'iris partielle) Plan américain d'une jeune fille, portant un ballot sur le dos, vendant (des fleurs ?) (2+7)

P 72 (= P 70) La jeune fille vient vers l'avant-plan ; un carrosse traverse le champ G-D. (5)

IT 26 (e) (blanc sur carton gris à dessin imitant des moulures sur pierre, avec en haut à gauche une fleur de lys, en bas à droite une écusson couronné ; le tout sur fond noir) : Charles IX reçoit son frère, Monsieur La France, Duc d'Anjou. (5)

P 73 : Plan général d'une salle du palais royal : le roi et sa mère assis à gauche ; un courtisan s'approche, fait la révérence au roi, puis le baisemain ; une foule de courtisans en arrière-plan ; personne en avant-plan. (12 1/2)

P 74 : Plan général (légèrement plus près ; raccord dans l'axe) ; travelling rapide : plan de demi-ensemble : le roi assis sur son trône, le courtisan faisant une révérence à reculons (sort du champ), Catherine de Médicis se penchant vers son fils. (16)

P 75 (cache circulaire) : **Plan américain du roi mangeant un bonbon.** (3 1/2)

P 76 : Plan général de la salle ; panoramique, montrant la foule des courtisans, les grandes tapisseries, les lustres, les chandeliers. (10)

IT 27 (e) : **L'héritier du trône, l'efféminé Monsieur La France.**

Les petits animaux et les jouets sont ses passe-temps. (8)

P 77 (cache circulaire) : **Plan américain de Monsieur La France ;** appuyé d'un coude sur l'épaule d'un courtisan ; dans le haut de son pourpoint, il tient quelques chiots ; il rajuste l'anneau qu'il porte à l'oreille. (8)

P 78 : Gros plan de deux chiots dans le pan de l'habit. (4 1/2)

P 79 (= P 77) : **La France regarde ses chiots, puis parle à d'autres courtisans, d'un air ennuyé, en faisant des mines.** (4)

IT 28 (e) : Catherine de Médicis, la reine-mère, qui couvre son intolérance politique envers les Huguenots sous le manteau de la grande Religion Catholique.

Note : Huguenots - le parti Protestant de cette période. (16)

P 80 : Plan américain du roi assis et de la reine-mère debout, qui regarde d'un air rusé vers la droite. (3)

IT 29 (e) : Le grand chef Protestant, l'Amiral de Coligny, **chef du parti Huguenot.** (5)

P 81 : Plan américain de l'Amiral de Coligny (barbu, cheveux blancs) et d'un de ses amis ; ils regardent vers le trône (hors champ). (1+10)

P 82 (= P 80) : **Catherine tourne la tête vers son fils et lui murmure :** (3)

IT 30 (e) : « Quel homme merveilleux, l'Amiral Coligny, si seulement il pensait *comme nous.* » (6)

P 83 (=P 82). (1+13)

P 84 (= P 81) : Coligny se tourne vers son ami et dit : (5)

IT 31 (e) : « Quel roi merveilleux, si seulement il pensait *comme nous.* » (6)

P 85 (= P 84) : **Ils regardent vers le roi (hors champ).**

IT 32 (e) : La faveur du Roi pour Coligny augmente la haine du parti opposé . (6)

P 86 : Plan moyen du Roi et de Coligny, debout, se donnant l'accolade ; en arrière-plan, les regardant, la reine-mère se déplace vers la droite (2+1)

P 87 (cache circulaire) : Plan américain de Catherine, qui les regarde (hors champ) ; elle lève la main. (2+10)

P 88 : Plan américain d'un groupe de courtisans observant et murmurant. (2+1)

P 89 : Plan rapproché de l'héritier du trône et courtisan sur lequel il s'appuie du coude ; il regarde l'accolade (hors champ) d'un air furieux, puis observe autour de lui si sa physionomie ne l'a pas trahi, affecte des airs de nonchalance, sourit. (7)

P 90 (= P 86) : Le Roi et Coligny discutant ; puis se faisant mutuellement révérence. (3 1/2)

P 91 : Plan américain (légère plongée) d'un page tenant un livre, qui se détourne pour bâiller. (5)

P 92 : Plan américain d'un autre groupe de courtisans en train d'observer (vers la droite). (3 1/2)

P 93 : Plan général de la salle du trône (= P 73)
(Fondu au noir). (5)

IT 33 (e) : On célèbre les fiançailles de Marguerite de Valois, sœur du Roi, avec Henri de Navarre, le Huguenot royal, pour assurer la paix à la place de l'intolérance. (12)

P 94 : Plan général d'une rue ; de part et d'autre de la rue, et aux fenêtres des maisons, la foule acclame une procession qui s'avance depuis l'arrière-plan. (11)

P 95 : Plan de demi-ensemble **d'un carrosse** de la procession (pris latéralement avec un très léger travelling (3)

IT 34 (e) : Marguerite de Valois. (1+10)

P 96 : **Plan rapproché de Marguerite à l'intérieur du carrosse ; elle sourit avec coquetterie à la foule, puis cache son visage avec un loup.** (5)

P 97 : Plan moyen de jeunes filles vêtues de blanc et enguirlandées de fleurs, qui jettent des fleurs à la procession. (6)

P 98 (=P 94) : **Plan général de la rue, de la foule et de la procession.** (2+10)

IT 35 (e) : Henri de Navarre. (1+2)

P 99 : Plan moyen ; un travelling latéral-arrière suit Henri de Navarre à cheval, saluant la foule, précédé de porte-drapeaux. (4 1/2)

P 100 : Plan moyen d'une ligne de soldats, avec casques et hallebardes, sur un côté de la rue, présentant les armes. (2+3)

P 101 (= P 98) : Henri s'arrête ; les jeunes filles lui donnent des fleurs ; la procession repart. Fermeture en fondu. (6)

IT 36 (c) : Yeux Bruns, sa famille, du parti Huguenot, et son amoureux, Prosper Latour. (8)

P 102 : Plan moyen de la porte d'une maison ; la famille d'Yeux Bruns et Prosper, de dos, vont vers la porte ; Yeux Bruns se retourne ; deux soldats entrent dans le champ à gauche (4 1/2)

P 103 (cache circulaire) : Plan rapproché des deux soldats ; ils s'arrêtent. (1+1)

P. 104 : Plan américain de Yeux Bruns avec sa famille et Prosper. (1+14)

IT 37 (c) : Yeux Bruns attire l'attention d'un soldat mercenaire. (5)

P 105 (= P 103) : Le plus grand des deux mercenaires se tourne vers l'autre (qui secoue la tête), puis se retourne vers l'avant. (4)

P 106 (= P 104) : Yeux Bruns et Prosper se disent au revoir. (2+14)

P 107 (cache circulaire) : Plan rapproché de Yeux Bruns, murmurant au revoir. (2+14)

P 108 : Très gros plan du visage de Yeux Bruns ; elle contemple (Prosper, hors champ) pensivement, d'un air timide). (5 1/2)

P 109 (= P 102) : Yeux Bruns monte les marches de la maison, se retourne vers Prosper, qui quitte l'image par la droite en remettant son chapeau ; elle le regarde s'en aller puis rentre dans la maison ; les deux soldats s'avancent (de la gauche) pour regarder la porte se fermer.; même jeu qu'en P 105 ; puis ils quittent l'image par la droite. (22)

Fin première bob. 35 mm.

bobine n° 2

IT 38 (b) : Retournant à notre histoire d'aujourd'hui, nous trouvons une Miss Jenkins aigrie, s'égalant aux modernes Pharisiens et acceptant d'aider celles qui se sont donné pour tâche d'élever le peuple. (14 1/2)

P 110 : (ouverture d'iris ?) Plan moyen de la bibliothèque de Jenkins ; les femmes sont assises ; Miss Jenkins à gauche ; elle dit quelques mots ; toutes se lèvent ; les trois femmes la remercient ; l'une d'elles, impulsivement, l'embrasse ; la femme à l'expression austère (cf. P 3) lui serre la main ; toutes quatre sortent en bavardant par le fond gauche. (Fermeture d'Iris ?) (17)

IT 39 (a) : Un divertissement des ouvriers de l'usine. (2+1)

P 111 : (ouverture d'iris) : Plan général d'une salle de bal populaire ; le plafond est festonné de guirlandes ; une foule de couples dansant avec entrain sur la piste. A droite, séparés de la piste par un petit bâti de bois, des gens assis boivent et regardent les danseurs. (4 1/2)

IT 40 (d) : (ouverture en fondu) « Pour toute chose il y a une saison... *un temps pour se lamenter et un temps pour danser...* Il a tout fait beau en son temps. » Ecclésiaste iii.

(La surimpression disparaît, puis fermeture en fondu). (17)

P 112 (= P 111) (Iris entièrement ouvert). (5)

IT 41 (a) : La petite Chérie connaît le bon temps de sa vie. (4)

P 113 (ouverture d'iris partielle) : Plan américain de la jeune fille, assise au bar, buvant un soda avec une paille. (De trois-quarts dos.) (4 1/2)

P 114 (cache circulaire) : La jeune fille remue son soda avec sa paille. (3)

P 115 (= P 113) : La jeune fille se retourne, boit une gorgée de soda et demande à une jeune fille (à gauche): (4 1/2)

IT 42 (a) : « Tu veux ma paille ? » (1+4)

P. 116 (= P 115) : La jeune fille de gauche prend une gorgée à la paille. (Fermeture d'iris.) (10)

IT 43 (a) : Miss Jenkins reçoit un chèque de son frère pour le projet d'élévation de l'humanité. (5)

P 117 : Plan américain de Jenkins et de sa sœur ; il lui donne un chèque. (5)

P 118 : Plan général de la bibliothèque : Jenkins sort ; sa sœur examine le chèque. (6)

P 119 : Plan américain de la jeune fille au bal ; elle lèche une sucette, tient, de la main gauche, un éventail ; elle tire avec impétuosité une amie par la main ; elles quittent l'image par l'avant-gauche. (5)

P 120 : Plan général de la salle de bal (= P 112) ; la jeune fille apparaît en courant par la gauche, tirant toujours son amie ; elles rejoignent le père, assis derrière le bâti (cf. P 111), qui se lève. (6)

P 121 : Plan américain de la Jeune Fille et du père (l'amie est presque entièrement cachée) ; la jeune fille parle à son père, sautille sur place ; le père lui donne de l'argent. (5 1/2)

P 122 (= P 120) : La jeune fille et son amie disparaissent en courant sur la gauche ; le père se rassied. (4)

IT 44 (a) : Jenkins étudie les habitudes de ses employés. (2+5)

P 123 : Plan moyen d'une voiture découverte qui s'arrête ; le chauffeur en descend (pour ouvrir la porte à Jenkins et à l'homme qui l'accompagne). (4)

P 124 : Plan moyen de l'entrée de la salle de bal ; au fond à droite, une pancarte (« Troisième bal annuel ; organisé par les employés de l'Allied Manufacturers Association ; ce soir ; entrée : 50 cents ») ; deux jeunes filles à gauche de la porte attendent qu'on les fasse entrer. (2+9)

P 125 (= P 123) : Jenkins et son ami descendent de voiture. (5)

P 126 (= P 124) : Ils arrivent à l'entrée de la salle de bal ; Jenkins se baisse et ramasse une pièce de monnaie. (7)

P 127 (cache circulaire) : Plan rapproché de Jenkins regardant la pièce. (1+7)

P 128 : (cache circulaire, fond noir) : gros plan de sa main tenant une pièce de dix cents. (3 1/2)

P 129 (= P 127) : Il essuie la pièce avec son mouchoir, regarde vers la gauche. (4 1/2)

P 130 : Plan rapproché d'une des jeunes filles attendant à la porte ; elle regarde vers Jenkins (hors champ), puis se tourne vers l'autre fille ; elle joue avec ses doigts. (4)

P 131 (= P 126) : Les deux hommes s'approchent des jeunes filles. (2+15)

P 132 : Plan rapproché de la jeune fille (on voit le dos de l'autre à gauche) posant ses mains sur ses hanches, souriant (cherchant à flirter). (3 1/2)

P 133 (cache circulaire) : Plan américain de Jenkins et de son ami, regardant la jeune fille. (1+12)

P 134 (= P 132) : La jeune fille détourne le regard, vexée, et cesse de sourire. (3)

P 135 (= P 131) : Les deux hommes avancent un peu, regardent dans la salle de bal. (1+10)

P 136 : Plan général de la salle de bal ; une dame vieille et grosse, au premier plan, danse avec le père de la Jeune Fille ; leur danse est ridicule ; furieuse, elle le repousse derrière le bâti. (9)

P 137 (= P 133) (cache circulaire) : les deux hommes à l'extérieur, regardant ; Jenkins, tirant une montre de

son gilet, se tourne vers vers son ami : (1+9)

IT 45 (a) : « Dix heures ! Ils devraient être au lit pour pouvoir travailler demain. » (7)

P 138 (= P 137) : Ils regardent dans la salle. (0+12)

P 139 (= P 135) : Les deux hommes avancent, et quittent l'image en avant-droite. (5)

P 140 (=P 136) : Les gens dansent la ronde (en deux cercles de sens contraire) ; la Jeune Fille se joint à la danse. (Fermeture d'iris.) (9)

IT 46 (b) : (Une page du livre tourne ; en surimpression :) Et maintenant notre quatrième histoire de la lutte de l'Amour contre l'Intolérance, en ce temps lointain où toutes les nations de la terre étaient assises aux pieds de Babylone. (17 1/2)

P 141 : Le berceau. (5)

IT 47 (f) (blanc, sur fond gris d'une pierre décorée d'un petit haut-relief) : A l'extérieur d'Imgur Baal, la grande porte de Babylone au temps de Balthazar, en 539 av. J.-C.

Des marchands, des fermiers, des Hindous avec des cortèges d'éléphants, des Egyptiens, des Numides et des Perses ambitieux espionnant dans la ville. (16 1/2)

P 142 : Plan très général de la porte et des murs de Babylone (un iris isole d'abord la porte, puis se déplace et s'élargit) ; les tours ; une foule de personnages sur et au bas des remparts. (19)

P 143 : Plan général de la porte et de la foule ; une procession d'éléphants chargés. (2+9)

P 144 : Plan moyen : La porte est décorée de sculptures représentant des taureaux ailés ; travelling avant au-dessus de la foule en direction de la porte. (8 1/2)

P 145 : Plan moyen d'un taureau ailé (ouverture d'iris, puis panoramique combiné avec un travelling avant) ; un jeune homme, assis sous une des sculptures, se lève, saisit un instrument de musique posé à côté de lui (une sorte de lyre), va vers la gauche (suivi par le travelling). (16 1/2)

IT 48 (c) *:* La Jeune Fille de la Montagne, descendue des montagnes de Suisana.

P 146 (ouverture d'iris commençant par la gauche) : Plan d'ensemble ; en avant à droite, la Jeune Fille de la Montagne, assise, regardant en avant ; au fond, assis au bas d'un mur décoré de sculptures, le jeune homme (le Rhapsode). (4)

P 147 (cache circulaire) : Plan rapproché de la Jeune Fille, vêtue de haillons, regardant. (4)

P 148 (cache circulaire) : Gros plan du visage de la jeune fille, l'air rêveur, la bouche entrouverte. (5 1/2)

IT 49 (f) *:* Le Rhapsode, un chantre guerrier — poète au service du Grand-Prêtre de Baal.

P 149 (cache circulaire) : Plan rapproché du Rhapsode ; il frappe dans ses mains. (2 + 5)

P 150 (= P 147) : La Jeune Fille se retourne vers lui (hors champ). (2 + 7)

P 151 (= P 148) : Il lui fait signe de venir s'asseoir à côté de lui. (2 + 3)

P 152 (= P 150) : Elle se retourne d'un air outré, puis de nouveau vers lui. (4)

P 153 (= P 151) : Il lui fait signe de nouveau. (2 1/2)

P 154 (cache circulaire) : Plan moyen de la jeune fille ; au fond, le rhapsode ; elle ramasse un caillou et le jette sur lui ; il se frotte la jambe ; elle se retourne d'un air boudeur. (8)

IT 50 (f) : Le prêtre de Baal-Marduk, Dieu suprême de Babylone, regarde avec jalousie la statue de la déesse rivale, Ishtar, entrer dans la ville, portée dans une arche sacrée. (15)

P 155 (cache circulaire) : Une grande fenêtre, à travers laquelle on voit la ville de Babylone ; à droite, une gigantesque statue, entourée de fumées d'encens ; à gauche, le prêtre (le cache le coupe aux épaules) regarde par la fenêtre. (19)

P 156 (cache en arc de cercle en haut de l'image) : Plan très général des murs de Babylone ; la foule traîne une statue ; des jeunes filles dansent devant elle. (8)

P 157 (cache circulaire) : Plan américain de la Jeune Fille ; le Rhapsode s'approche d'elle.

P 158 (cache circulaire) : Plan rapproché des deux personnages ; il lui parle à l'oreille ; elle tourne la tête vers lui (1 + 7)

IT 51 (c) *:* « Très chère — dans les tas de cendre de mon arrière-cour il y aura de petites fleurs ; sept lis — si tu veux m'aimer — juste un petit peu. »

P 159 (= P 158) : Elle est ennuyée, se tourne vers la droite. (2 + 7)

P 160 (= P 157) : Elle se lève ; il cherche à l'empêcher de partir en tendant les bras ; elle le repousse ; il cherche à l'embrasser ; elle le repousse plus violemment, puis s'en va (par la gauche) d'un pas décidé. (11)

P 161 : Plan moyen d'un groupe de gens (de dos) regardant quelque chose ; la jeune fille arrive derrière eux, regardant derrière elle; puis elle essaie de voir par-dessus la foule. (2 + 13)

P 162 : Plan rapproché de la jeune fille de dos ; le rhapsode arrive derrière elle, pose un baiser léger sur sa nuque découverte ; elle se gratte, sans se retourner. (7)

IT 52 (c) : « Ishtar, déesse de l'amour, sept fois je m'incline devant toi sept fois. Laisse-la prendre plaisir à ce baiser. » (22 1/2)

P 163 (= P 162) : Il l'embrasse à nouveau sur la nuque de manière plus appuyée, puis s'enfuit par la droite ; la jeune fille se retourne, admoneste un homme à sa gauche, le bouscule et le secoue furieusement. (11)

IT 53 (f) : Sur la grande muraille. Le Prince, Balthazar, fils de Nabonidus, apôtre de la tolérance et de la liberté religieuse.

Note : Réplique des murailles entourant Babylone, haute de 300 pieds et assez large pour le passage de chars. (18)

P 164 (ouverture d'iris rapide) : Plan général (plongée) du haut de la muraille ; arrive le Prince sur un char tiré par deux chevaux ; à gauche de l'image, on voit le bas des murailles, avec la statue et la procession. (25)

P 165 : Plan d'ensemble du char de Balthazar, venant vers la caméra qui l'accompagne en travelling arrière. (5)

P 166 : Plan moyen de Balthazar, assis sur un fauteuil ; à droite, quelqu'un (hors champ) agite un grand éventail. (8 1/2)

IT 54 (f) : L'homme aux deux épées, le garde fidèle de Balthazar, un homme fort et plein de vaillance. (10)

P 167 (ouverture en fondu et caches verticaux aux bords de l'image) : Plan américain du garde du corps, la main gauche sur la poignée de son épée. (4)

P 168 (caches rectilignes obliques, parallèles à l'épée) : Gros plan de l'épée du garde, qu'il tire de la main droite en tenant son fourreau de la main gauche. (3)

P 169 (= P 167). (2 + 2)

P 170 (= P 165). (Le char de Balthazar est immobile). (2 + 15)

P 171 : Plan d'ensemble de la foule sur le haut des murailles, du char de Balthazar, etc. (4)

IT 55 (f) : Le jaloux prêtre de Baal voit dans l'intronisation d'Ishtar la perte de son pouvoir religieux. Il décide avec colère de rétablir son propre dieu — entre parenthèses lui-même. (14 1/2)

P 172 (cache circulaire) : Plan rapproché du prêtre regardant vers le bas (de profil gauche) ; ses yeux brillent. (12)

IT 56 (f) : La porte d'Imgur Baal, qu'aucun ennemi n'a jamais été capable de forcer. (6)

P 173 : Plan général de la grande porte, fermée ; à droite et à gauche, deux grands cabestans servant à l'ouverture des portes par un système de roues dentelées ; des hommes ; l'un d'eux donne le signal d'ouvrir. (6)

P 174 : Plan moyen de la porte ; deux hommes ; panoramique vertical montrant les décorations de la porte, sa hauteur, etc. (6)

P 175 (= P 173) : Les deux hommes devant la porte s'écartent ; les esclaves tournent les cabestans, la porte s'ouvre. (8 1/2)

P 176 (cache circulaire) : Plan moyen des hommes tournant le cabestan de droite. (0 + 11)

P 177 (cache circulaire) : Plan moyen : même mouvement sur celui de gauche (en sens contraire). (3 1/2)

IT 57 (f) : Des servantes du temple d'Ishtar, temple de l'Amour et du Rire. (4)

P 178 (= P 174) : La porte s'ouvre encore plus ; une troupe de jeunes filles entre en dansant de manière exubérante. (10)

P 179 (cache circulaire) : Plan moyen ; on fait entrer, portée sur roues, une grande statue (environnée de fumées d'encens) (ouverture totale de l'iris). (5 1/2)

P 180 (= P 178) : La procession tirant la statue. (3)

IT 58 (f) : La Princesse Bien-Aimée, favorite de Balthazar, dans une salle aux murs de cèdre revêtus d'or, dans le harem de Monseigneur le Prince. (10)

P 181 : Plan général d'une pièce du harem ; une grande porte au fond, des statues, des draperies, des fauteuils, etc. ; un serviteur apporte, à genoux, une fleur à la Princesse Bien-Aimée ; elle la prend. (10)

IT 59 (f) : Une fleur d'amour de la part de Balthazar.

Frappée par sa pâle beauté, comme par un éclair blanc. (7 1/2)

P 182 : Plan moyen de la princesse, tenant un grand lis contre son visage. (4)

P 183 (cache circulaire) : Plan rapproché de la princesse, fortement maquillée, cils artificiels, etc. (9 1/2)

IT 60 (f) : Le frère de la Jeune Fille de la Montagne, ayant quelque embarras du caractère vif de sa sœur, amène l'affaire au tribunal. (11)

P 184 : Plan américain de la jeune fille assise, rêvant ; arrive son frère qui lui tape sur l'épaule, lui dit et lui fait signe de le suivre, elle refuse, il l'entraîne de force en la tirant par le bras ; (ils sortent de l'image par la droite). (21)

IT 61 (f) : Le premier tribunal de justice connu au monde.

Note : La justice babylonienne, suivant le code d'Hammurabi, protégeait le faible contre le fort. (12 1/2)

P 185 (Ouverture en fondu) : Plan général du tribunal : à gauche, assis, surélevés, trois hommes ; à droite, des gens debout. (7)

P 186 : Plan américain du juge, encadré par deux autres hommes assis ; le juge regarde à gauche, puis tourne la tête vers l'avant. (6)

P 187 : Plan américain de deux hommes parlant au juge (hors champ). (2 + 14)

P 188 (= P 186) : Le juge, écoutant. (2 + 15)

P 189 (= P 185) : arrive la Jeune Fille de la Montagne, tenue au bras par son frère. (5)

IT 62 (f) : Le frère de la Jeune Fille de la Montagne dit au Juge qu'elle est incorrigible. (4)

P 190 : Plan américain du frère et de la sœur ; il raconte ses malheurs avec force gestes au juge (hors champ). (5)

P 191 (= P 188) : Le juge écoute ; l'homme à sa droite fait signe à la jeune fille (hors champ) de s'approcher. (2 + 6)

P 192 (cache circulaire) : Gros plan du visage de la jeune fille surprise, l'air méfiant, la bouche entrouverte. (5)

P 193 (= P 190) : La jeune fille passe devant son frère et quitte l'image à gauche. (3 1/2)

P 194 (= P 191) : La jeune fille entre par la droite, va vers l'homme de gauche qui se penche légèrement et lui caresse l'épaule ; elle bondit en arrière. (4)

P 195 : Elle est maintenue par son frère et un autre homme, se débat. (4)

P 196 (= P 194) : Le juge donne un ordre. (1 + 9)

P 197 (= P 185) : On emmène la jeune fille. (2)

IT 63 (f) : Le jugement est qu'elle soit envoyée au marché au mariage pour trouver un bon mari. (7)

P 198 (cache circulaire) : Plan américain du frère et de la jeune fille ; elle a l'air surpris, il va pour l'emmener. (1 1/2)

Fin de la 2ᵉ bob. 35 mm.

bobine n° 3

IT 64 (g) (ouverture en fondu) (en surimpression du plan de la jeune femme au berceau) : Sans fin le berceau se balance,
unissant ici et là-bas,
Chantre des chagrins et des joies.
(Fondu au noir) (12)

IT 65 (b) : Reprenons notre histoire d'aujourd'hui.

Les dividendes des usines Jenkins étant impuissants à satistfaire les demandes croissantes des charités de Miss Jenkins, elle se plaint à son frère, ce qui le pousse à agir. (17)

P 199 : Plan général d'un grand bureau dénudé ; au milieu, Jenkins assis devant une table de travail ; un secrétaire, debout derrière la table ; Miss Jenkins arrive de la gauche, s'assied à côté de son frère et lui montre un papier. (6)

P. 200 : Plan américain : le secrétaire, à droite de la table à pupitre, forme un numéro de téléphone, tend l'appareil à Jenkins. (3)

P 201 : Plan américain d'un homme, assis derrière un bureau, répondant au téléphone. (2 + 4)

IT 66 (a) : « Ordre de réduire tous les salaires de dix pour cent » (2 + 9)

P 202 (= P 200) : Jenkins donnant l'ordre au téléphone. (0 + 9)

P 203 (= P 201) : L'homme raccroche, l'air abasourdi, regarde un papier posé sur la droite de son bureau. (Fermeture en fondu). (5)

P 204 (ouverture d'iris) : Plan général d'une longue file d'ouvriers à la porte de l'usine. (2 + 15)

P 205 (ouverture en fondu) : Plan

moyen d'un homme appostant à la porte (l'ordre de diminution). (3)

P 206 (= P 204): La porte de l'usine; la foule s'agite. (2 1/2)

IT 67 (a) : Il en résulte une grande grève. (2 + 3)

P 207 : Plan général : une foule d'ouvriers discute avec agitation ; à l'avant-plan, le Garçon ; un homme s'adresse à la foule : (4)

IT 68 (a) : « Ils nous privent de notre argent et ils l'utilisent pour se faire de la publicité en nous réformant. » (9)

P 208 : Plan américain du Garçon au milieu d'autres ouvriers, l'air furieux; ils discutent. (3 1/2)

P 209 (= P 207). (3 1/2)

P 210 (Ouverture partielle d'iris) : Plan général d'un tertre ; les familles des ouvriers regardent la grève. (6 1/2)

P 211 (cache oblique en bas à gauche de l'image, suivant le bord du trottoir) : Plan général d'une rangée de pavillons ; des familles sont debout aux portes, écoutent et regardent vers le fond. (2 + 15)

IT 69 (a) : Des affamés, qui attendent pour prendre leurs places. (3)

P 212 : Plan moyen d'un groupe d'hommes attendant à une porte. (5)

P 213 (cache circulaire) : Plan général de la rue de l'usine ; une troupe de miliciens à pied avance en courant. (3)

P 214 (cache circulaire) : Plan général des grévistes fuyant (vers le fond). (5 1/2)

P 215 (= P 213) : La milice arrive vers l'avant ; ses hommes se couchent en ligne sur le sol. (6)

P 216 : Plan moyen de la Petite Chérie dans son jardin ; elle s'accroupit à droite et ramasse du bois d'allumage. (4)

P 217 (= P 215) : La milice barre la rue. (3)

P 218 Plan moyen (de côté) : Les hommes couchés tiennent des fusils ; on pointe un canon. (2 + 5)

P 219 : Plan rapproché de la ligne des fusils tenus par les hommes à terre ; ils les arment. (4)

P 220 : Plan d'ensemble d'un groupe compact de grévistes brandissant le poing. (3)

P 221 (étroit cache circulaire) : Plan général des lignes de soldats (plongée). (1 + 12)

P 222 (ouverture en fondu sur cache circulaire) : Plan général de gens sur le tertre ; ils lèvent le poing. (5)

P 223 (cache circulaire) : Plan d'ensemble de la ligne des miliciens ; le canon commence à tirer (pris de côté). (5)

P 224 (cache circulaire) : Plan général des grévistes ; ils s'enfuient vers le fond. (= P 214) (2 + 11)

P 225 (= P 222) : Les familles sont effrayées ; des gens courent. (3)

P 226 (= P 211) : Des femmes, effrayées, s'avancent pour voir (de dos). (2 + 1)

P 227 : Plan américain de la Petite Chérie : effrayée, elle porte sa main à sa bouche, laisse tomber son bois, s'enfuit, revient, la main sur la bouche. (9)

P 228 (= P 223) : Le canon tire. (2 + 11)

P 229 (= P 220) (Un homme en avant-plan se dénude la poitrine, défiant les miliciens de lui tirer dessus). (1 + 12)

P 230 : Plan général : à l'intérieur des barrières de l'usine ; les grévistes, dans le fond, à l'extérieur ; en avant-plan, des gardes de l'usine. (Plongée.) (1 + 12)

P 231 : Plan moyen : deux hommes discutent avec agitation ; l'un d'eux part en courant et quitte l'image en avant droite. (2 + 7)

P 232 : Plan moyen d'une porte de bâtiment de l'usine ; l'homme entre précipitamment. (2 + 2)

P 233 : Plan américain d'un bureau : l'homme se rue en avant sur un téléphone. (1 + 11)

P 234 : Plan moyen des portes de l'usine ; derrière, les grévistes. (1 + 10)

P 235 : Plan général du bureau de Jenkins (= P 199). Jenkins répond au téléphone. (2 + 3)

P 236 (= P 233) : l'homme parle précipitamment au téléphone. (1 + 13)

P 237 (cache ovale) : Plan moyen de Jenkins parlant au téléphone. (1 + 1)

IT 70 (c) : « Dégagez la propriété. » (2 + 5)

P 238 (= P 237) : (Jenkins donne son ordre calmement.) (0 + 14)

P 239 (= P 236) : l'homme repose le téléphone, hésite. (1 + 15)

P 240 : Plan américain de Jenkins assis à son bureau, le regard fixe. (2 + 6)

P 241 (= P 239) : L'homme sort de la pièce en courant. (1 + 12)

P 242 (= P 232) : L'homme sort en courant. (1 + 13)

P 243 (= P 224) : L'homme arrive (avec l'ordre de Jenkins) ; le groupe se met à courir vers la porte. (4)

P 244 : Plan moyen des grévistes (derrière la porte), agitant le poing ; certains ont des revolvers. (1 + 12)

P 245 (=P 243) : Les gardes de l'usine tirent. (0 + 13)

P 246 (= P 219) : Les gens sur le tertre.

P 247 (= P 245) : Les gardes continuent à tirer. (0 + 9)

P 248 (= P 244) : Les grévistes agitent le poing (et tirent). (1 1/2)

P 249 (= P 234) : Derrière la porte, les grévistes brandissent le poing. (Selon Huff, le P 249 vient en coupe du P 250). (1+12)

P. 250 : Plan d'ensemble (de côté) des gardes tirant. (1 + 14)

P 251 : Plan américain du Garçon soutenant son père qui s'écroule ; en arrière-plan, d'autres grévistes s'enfuient. (1) (4)

P 252 (= P 246) : Les gens courent frénétiquement. (4)

P 253 (= P 226) : Mouvements des femmes. (2 1/2)

P 254 (= P 227) : La Jeune Fille, effrayée, porte ses mains à sa bouche, puis à ses oreilles, puis de nouveau à sa bouche. (3)

P 255 : Plan très général : Panoramique G-D de la rue ; fumée. (13)

P. 256 : Plan d'ensemble des grévistes s'enfuyant à travers la fumée. (3)

IT 71 (a) : Le métier à tisser du Destin trame la mort pour le père du Garçon. (4 1/2)

P 257 : Plan moyen : le Garçon dépose son père à terre, regarde sa blessure ; en arrière-plan, on emporte des femmes et des enfants blessés. (9)

P 258 : Plan américain du Garçon, qui se penche sur son père, regarde à droite puis de nouveau son père, s'approche de son visage. (8 + 4)

P 259 (= P 235) : Jenkins, assis, seul, dans son bureau. Fondu au noir. (5)

P 260 : Plan américain du jeune homme toujours près du cadavre de son père ; il regarde à droite, puis vers la gauche, un homme dont seuls les pieds sont visibles, de nouveau vers la droite, puis, vers l'avant, tristement. (20)

P 261 : Plan d'ensemble, devant chez la jeune fille ; elle vient par la droite; rencontre son père, qui pointe un doigt vers la gauche ; ils s'empressent de quitter la rue. (5)

P 262 (Cache circulaire) : plan moyen de leur jardin ; ils arrivent par la gauche, il lui dit qeulques mots ; elle regarde à gauche, effrayée ; ils vont vers le fond. (3 1/2)

P 263 : Plan américain du père et de la fille traversant le jardin pour rentrer dans la maison. (2 + 5)

IT 72 (a) : L'exode après un temps d'attente. Forcés de chercher un emploi ailleurs, bien des victimes des aspirations de Jenkins vont à la grande ville toute proche — le Garçon parmi eux. (14)

P 264 (Ouverture d'iris partielle) : Plan moyen de l'extérieur de la maison du Garçon. Il en sort en tenant à la main une petite valise, s'arrête tristement ; puis sort de l'image par l'avant droite. (Fermeture d'iris partielle). (10)

P 265 : Plan américain : devant une autre petite maison, une jeune fille est assise sur les marches d'entrée ; le Garçon arrive par la gauche, s'approche d'elle. (3 1/2)

IT 73 (a) : Une délaissée — seule — par suite de la grève. (4)

P 266 : Plan rapproché de la jeune fille, regardant fixement devant elle d'un air triste, un mouchoir à la main; ses lèvres tremblent, elle baisse les yeux. (7)

P 267 (= P 265) : Le jeune homme s'arrête devant elle, soulève son chapeau ; elle se lève, sourit, regarde sa valise ; il lui dit au revoir ; ils se serrent la main ; il va pour s'en aller, mais se retourne, la salue à nouveau, puis sort par l'avant droite ; elle le regarde s'en aller. (23)

IT 74 (a) : Eux aussi, de la même manière, la Chérie et son père. (3)

P 268 : Plan moyen de la maison de la Jeune fille ; son père ferme la porte ; elle vient en avant-plan, avec un sac et un grand chapeau ; le père, portant une valise et un manteau sur le bras, quitte l'image en avant gauche ; elle le suit à petits pas. (Fermeture d'iris partielle). (16)

P 269 : Plan américain de la jeune délaissée, sortant de chez elle et portant des bagages ; elle s'arrête un instant pour regarder la vigne-vierge sur le mur. (7)

IT 75 (a) : Le destin les conduit tous dans la même région. (2 + 10)

P 270 : Plan américain de l'extérieur d'un restaurant ; à gauche, la délaissée regarde le menu ; au centre, un homme d'aspect vulgaire, chapeau melon sur la nuque (« Le Mousquetaire des Bas Quartiers ») parle à quelqu'un; la jeune fille passe devant le Mousquetaire, qui la regarde. (Fermeture d'iris partielle.) (10)

P 271 (ouverture partielle d'iris) : Plan américain ; le Garçon se tient debout sur le pas d'une porte ; un homme vacillant (sous l'effet de l'alcool) passe devant lui, cherche à regarder sa montre, qu'il sort péniblement de son gilet, manque de s'écrouler en arrière sur le pas de la porte, repart et quitte l'image en avant droite. (15)

P 272 : Plan moyen de l'homme saoul marchant dans la rue. (1 + 13)

P 273 : Plan américain (plus rapproché que le P 271) du Garçon en train de le regarder (hors champ). (1 + 14)

P 274 (= P 272) : L'homme s'écroule sur le pas d'une porte. (2 + 2)

P 275 (= P 270) (Ouverture partielle d'iris) : La jeune délaissée revient vers le menu ; le Mousquetaire s'approche d'elle, soulève son chapeau, lui parle ; elle se tourne vers lui. (13 1/2)

IT 76 (a) : Le Garçon n'arrive pas à trouver du travail — enfin — (3 1/2)

P 276 (= P 274) : Le Garçon s'approche de l'homme ivre étendu, regarde autour de lui, fouille les poches de l'homme, prend sa montre et son portefeuille, s'enfuit. (9 1/2)

IT 77 (a) : L'infortune détermine la Délaissée à prêter l'oreille à un Mousquetaire des Bas Quartiers. (5)

P 277 (= P 275) : L'homme invite la Délaissée au restaurant ; elle hésite, puis le suit. (8)

P 278 : Plan général du bureau de Jenkins : Miss Jenkins entre par la gauche. (2 + 4)

P 279 : Plan américain : Miss Jenkins embrasse son frère assis au bureau, s'asseoit à gauche. (5)

P 280 : Plan général de la porte d'entrée de l'usine : une file d'ouvriers se rend au travail ; à droite, des soldats armés. Fermeture en fondu. (5)

P 281 : Le Berceau. (3)

IT 78 (b) (une page du livre tourne ; en surimpression :) Et de nouveau à Babylone. (3 1/2)

IT 79 (f) : Le Marché au Mariage.

On paie de l'argent pour les belles femmes, et on en reçoit pour les ordinaires, comme dot, si bien que toutes peuvent trouver un mari et être heureuses. (11)

P 282 (bords ombrés) : Plan général du marché au mariage ; au centre, une plate-forme précédée d'un escalier ; une jeune fille sur la plate-forme ; des gens tout autour. (4)

IT 80 (f) : Les lèvres brillantes de jus de henné ; les yeux garnis de kohl.

Note : Selon Hérodote, les femmes correspondant à nos parias des rues [étaient], à vie, les pupilles de l'Eglise et de l'Etat. (12)

P 283 (cache ovale diagonal) : Plan américain d'une jeune fille assise au bas des marches ; panoramique G-D : d'autres jeunes filles, dans la même position. (20 1/2)

P 284 : Plan américain : la Jeune Fille de la Montagne est tirée au marché par son frère. (6)

P 285 (raccord dans l'axe) : Plan moyen : le frère amène sa sœur devant le directeur de la vente, qui les renvoie attendre leur tour. (8)

P 286 (= P 284) : Le frère explique son cas à un assistant du directeur de la vente, qui lui fait signe de ne pas s'inquiéter ; la jeune fille écoute, les mains sur les hanches. (11 1/2)

IT 81 (f) : Le directeur de la vente. (3)

P 287 (cache circulaire) : Plan américain du vendeur ; barbu ; vantant avec force gestes les charmes d'une de ses marchandises (hors-champ). (8 1/2)

P 288 (cache circulaire étroit) : Plan moyen d'une jeune fille sur la plate-forme (de dos) ; un de ses voiles est soulevé, découvrant son dos. (5)

P 289 : Plan américain d'un groupe d'« acheteurs » ; ils regardent la jeune fille sur la plate-forme (hors-champ). (5 1/2)

P 290 (= P 286) : la Jeune Fille de la Montagne sort des oignons de sa poche et se met à les manger ; son

frère se retourne, la saisit par le bras : (5 1/2)

IT 82 (f) : « Tss tss ! Ce n'est pas l'endroit pour manger des oignons. » (5)

P 291 (= P 290) : Il lui prend ses oignons ; l'assistant-vendeur lui fait signe qu'il peut s'en aller ; il part, suivi de sa sœur ; il lui fait signe qu'elle doit rester près de l'assistant ; il s'en va ; elle ramasse ses oignons tombés à terre. (19)

P 292 (= P 287) : Le directeur de la vente reçoit une offre. (1 + 14)

P 293 (cache circulaire) : Plan moyen de la jeune fille sur la plate-forme ; à sa droite, une esclave noire ; la jeune fille descend les marches. (2 + 13)

P 294 (= P 282) : Plan général du marché ; la jeune fille descend les marches, suivie de l'esclave noire. (4)

IT 83 (f) : C'est le tour de la Jeune Fille — ce n'est peut-être pas si différent de la manière moderne. (5)

P 295 (= P 294): La jeune fille monte les marches de la plate-forme deux par deux. (3)

P 296 (= P 293) : La Jeune Fille, arrivée sur la plate-forme, fait un tour sur elle-même, les mains sur les hanches, les pieds écartés, d'un air décidé. (5)

P 297 : Plan rapproché serré de la Jeune Fille, l'air boudeur, le poing droit sur l'épaule gauche. (6)

P 298 (= P 292) : Le directeur de la vente la montre du doigt (hors-champ). (1)

IT 84 (f) : Dans la lointaine Ninive — Quelqu'un qui donnerait sa vie pour pouvoir acheter la marchandise dont on fait si peu de cas au marché de l'Amour. (12)

P 299 (caches obliques) : Plan rapproché du Rhapsode, de profil, assis, tenant son instrument, plongé dans ses pensées. (8 1/2)

P 300 (= P 297) : La Jeune Fille écoute d'un air hautain. (3 1/2)

IT 85 (f) : « Tout homme sera heureux avec cette *douce* rose sauvage — *cette gentille colombe.* » (5)

P. 301 (= P 298) : Le directeur de la vente parle à la foule. (1 + 2)

P. 302 : Plan américain des acheteurs; l'un d'entre eux rit, va vers la droite. (2 + 13)

P 303 (cache en arc gothique) : Plan américain de l'homme, s'approchant de la plate-forme. (3 1/2)

P 304 : Plan moyen de la Jeune Fille et de l'homme qui, tendant le bras, tente de lui toucher le mollet ; elle se recule. (4)

P 305 : Gros plan du poing serré de la jeune fille. (3)

P 306 : Plan rapproché de la Jeune Fille, qui griffe l'air férocement en direction de l'homme (hors-champ). (5)

P 307 (= P 303) : L'homme recule précipitamment. (1 + 7)

P. 308 (= P. 306) : La jeune fille, « griffant » toujours en sa direction. (2 + 3)

IT 86 (f) : « Touche seulement ma jupe, et je t'arracherai les yeux ! » (4)

P 309 (= P 304) : Elle se précipite à nouveau dans sa direction. (10)

P 310 (=P 295) : La Jeune Fille, toujours agressive ; on fait sortir les autres filles, qui étaient assises en bas des marches. (7 1/2)

P 311 : Plan rapproché de la Jeune Fille ; elle se met à manger un oignon d'un air farouche. (6)

P 312 (= P 302) : Les hommes sont amusés. (2 + 1)

P 313 (= P 311) : La Jeune Fille, mangeant des oignons. (4)

IT 87 (f) : L'humeur et le rude langage de la « rose sauvage » prouvent qu'elle n'est pas sans épines. (7)

P. 314 : Plan rapproché de la Jeune Fille, qui s'essuie les mains sur son vêtement. (3)

P 315 (= P 300) : Le vendeur sort d'une boîte des pièces de monnaie et les montre. (3 1/2)

IT 88 (f) : « Avec on emporte un tiers de mine d'argent. » (4)

P 316 (= P 315). (0 + 8)

P 317 (= P 312) : Les hommes refusent. (2 + 3)

P 318 (= P 291) : La Jeune Fille les regarde avec mauvaise humeur. (2 + 13)

P 319 (=P 293) : Le Rhapsode a la tête penchée ; il la relève, d'un air de souffrance, et porte la main à son front. (8)

P 320 (= P 318) : La Jeune Fille, l'air furieux, proteste. (5)

P 321 (= P 316) : Le vendeur, cherchant à la placer, propose, en désespoir de cause, sa boite de monnaie tout entière. (2 + 13)

P 322 (= P 317) : Les hommes continuent à refuser. (1 1/2)

P 323 (= P 314) : La jeune fille, furieusement leur dit : (2 + 6)

IT 89 (f) : « Espèces de poux ! Espèces de rats ! Vous me refusez ? Il n'y a pas plus gentille colombe que moi dans tout Babylone. » (7)

P 324 (= 311) : Elle crie, balançant le corps d'avant en arrière. (2 + 12)

P 325 (= P 282) : La jeune fille, rageant, sur la plate-forme ; au fond à droite entre une procession ; les gens tombent à genoux. (10)

IT 90 (f) : Balthazar — gouvernant maintenant à la place de son père. (2 + 7)

P 326 : Plan moyen de la plate-forme; sur laquelle la jeune fille continue à trépigner, tournant le dos à Balthazar qui arrive à sa hauteur ; elle se retourne, le voit ; on lui fait signe de se prosterner ; elle tombe à genoux, le front sur le sol. (8 1/2)

P 327 (Cache circulaire) : Gros plan de la jeune fille, la tête relevée, contemplant religieusement Balthazar. (2 + 13)

P 328 : Plan rapproché de la jeune fille, relevant la tête, souriant d'un air d'excuse ; elle parle (en désignant les acheteurs, hors champ) : (16)

IT 91 (f) : « Oh, seigneur des seigneurs ! Oh, roi des rois ! Oh, masu ! Oh, soleil brûlant de midi, ces insectes ne veulent pas m'acheter pour femme ! Je reste dans la peine. » (12 1/2)

P 329 (= P 327) : Elle sourit à Balthazar (hors champ). (2 + 15)

P 330 : Plan moyen de Balthazar ; il se tourne vers l'avant. (2 1/2)

P 331 (= P 329) : Elle le regarde avec nervosité, sourit. (4)

P 332 : Plan américain de la Jeune Fille et de Balthazar ; il se tourne et donne un ordre à un assistant. (1)

P 333 : Gros plan de la paume de la main de l'homme, qui tient une tablette sur laquelle il imprime un texte avec un petit rouleau. (5)

P 334 (= P 332) : Balthazar indique la tablette à la Jeune Fille : (1 + 12)

IT 92 (f) : « Ce sceau te donne la liberté de te marier ou de ne pas te

marier — d'être consacrée à la déesse de l'amour ou pas — selon ton choix. » (11)

P 335 (= P 334) : L'homme lui donne le sceau ; Balthazar marche vers l'avant. (1 + 3)

P 336 (= P 325) : La procession se remet en marche. (3 1/2)

P 337 (ouverture d'iris partielle) : Plan rapproché de la jeune fille agenouillée sur la plate-forme ; elle relève la tête, regarde avec adoration en direction de Balthazar (hors champ); son expression change en se tournant vers les acheteurs. (18)

P 338 (= P 302) : les hommes discutent, l'air surpris. (5)

P 339 : Plan d'ensemble de la plate-forme et des marches ; la jeune fille descend l'escalier en balançant les bras. (2 + 4)

P 340 : Plan américain de la Jeune Fille devant les acheteurs ; elle leur rit au nez, leur montre le sceau, s'en va en balançant les bras. (9)

P 341 : Plan général du marché ; la jeune fille sort par le fond. (4)

IT 93 (f) : Le Rhapsode, travaillant dans les quartiers populaires à convertir les relaps au *juste culte de Baal.* (23 1/2)

P 342 : Plan général d'une place de marché dans un quartier populaire ; le Rhapsode, debout sur une pierre, parle à l'assistance : des chevriers, des bergers, etc. ; quelques oies, une fontaine. (4)

P 343 : Plan moyen du rhapsode en train de prêcher ; il lève les bras ; en avant-plan, un homme tient une chèvre. (5 1/2)

P 344 (= P 342) : La Jeune Fille de la Montagne arrive par le fond et s'approche pour boire à la fontaine. (6)

P 345 (Cache ovale) : Plan américain du Rhapsode, qui, voyant la Jeune Fille (hors champ) sourit et baisse les bras. (1 + 14)

P 346 (=P 344) : Le Rhapsode descend de sa pierre, va vers la Jeune Fille. (3 1/2)

P 347 : Plan américain des deux personnages ; il cherche à lui parler, elle le repousse : (4)

IT 94 (f) : « Enlève tes parfums, tes vêtements, d'*Assinu, l'homme féminin, je n'aimerai qu'un soldat.* » (15)

P 348 (= P 347) : Elle lui fait signe de partir. (2 + 4)

P 349 (= P 346) : La Jeune Fille va vers une maison à gauche ; les gens rient. (2 + 13)

P 350 : Plan moyen de la porte de la maison de la Jeune Fille (de côté) ; elle franchit le seuil d'un grand pas. (3)

P 351 : Plan moyen à l'intérieur de la maison : la Jeune Fille entre et s'arrête au milieu de la pièce, l'air content. (4)

P 352 (=P 349) : Le Rhapsode s'enfuit vers le fond ; on rit. (4)

P 353 : Plan moyen à l'intérieur de la maison de la Jeune Fille ; elle met de la nourriture dans un four (visible en bord — cadre gauche), s'essuie le front. (9 1/2)

IT 95 (f) : La Jeune Fille de la Montagne, frappée par l'amour, jure une éternelle fidélité à Balthazar. (6 1/2)

P 354 (= P 351) : Elle donne un baiser dans le vide, baisse la tête. (16)

IT 96 (f) : Dans le Temple de l'Amour. Les Vierges des Feux Sacrés de Vie. (4 1/2)

P 355 : Gros plan d'un feu brûlant dans un trépied. (2 + 14)

P 356 : Plan moyen d'une jeune fille, debout tout près de la colonne de fumée qui sort du feu, se regardant dans un miroir (fond noir). (3)

P 357 (Ouverture d'iris) : Plan américain d'une jeune fille couchée sur un lit dans une pose alanguie ; debout derrière le lit, oscillant, une autre jeune fille tient un miroir. (10)

P 358 (Ouverture d'iris) : Plan américain d'une autre jeune fille, dormant sur un lit, vêtue de gaze et de fleurs. (10 1/2)

P 359 (Ouverture d'iris commençant à droite) : Plan d'ensemble d'un large escalier menant à une fontaine jaillissante ; des jeunes filles dansent et bondissent à travers le jet ; d'autres sont assises sur les marches. (9)

P 360 (Cache circulaire) : Plan moyen d'une des jeunes filles assises sur les marches ; longs cheveux dénoués, à demi-nue ; de l'eau tombe en pluie autour d'elle. (5)

P 361 (Cache circulaire) : Plan moyen d'une jeune fille dansant près du jet d'eau. (2 + 13)

P 362 : Ouverture d'iris partant d'une jeune fille en plan moyen, debout à gauche, presque nue et dont le vêtement fait un effet de drapé ; un bassin d'eau, dans lequel une jeune fille nue, visible jusqu'à la taille, s'ébat ; elle éclabousse l'autre jeune fille ; un rayon de lumière descend d'en haut à droite ; au fond à droite, à peine visibles, des fleurs. Fermeture d'iris symétrique. (26)

P 363 (ouverture en fondu) : Plan général de la pièce de la Princesse ; entre Balthazar ; il va vers elle, qui s'agenouille, se relève, l'embrasse. (11 1/2)

IT 97 (f) : Il promet de lui construire une ville, magnifique comme la mémoire de sa propre ville dans un pays étranger. (8 1/2)

P 364 : Plan américain des deux personnages enlacés, regardant vers la droite. (3 1/2)

IT 98 (f) : « Le mystère odorant de ton corps est plus grand que le mystère de la vie. » (6 1/2)

P 365 (= P 364) (Fermeture en fondu.) (4)

P 366 (ouverture en fondu) : Plan général d'un groupe de jeunes filles dansant (vues à travers la porte du fond de la pièce de la Princesse). (2 + 3)

P 367 (caches verticaux sur les côtés) : Plan moyen d'un eunuque assis ; il bâille. (Fondu enchaîné). (2 1/2)

P 368 (cache en arc gothique) : Gros plan de mains jouant de la harpe. (4)

P 369 : Plan moyen d'une jeune fille vêtue de voiles de gaze, éclairée à contrejour, qui danse et qui tourne. (4)

P 370 (= P 366). (2 + 7)

P 371 (raccord presque dans l'axe ; = P 363) : Plan général de la pièce ; Balthazar et la Princesse, enlacés ; à travers la porte du fond, on voit la danse continuer. (Fermeture en fondu). (5 1/2)

IT 99 (f) : Balthazar, le roi,

Le très jeune roi de Babylone —
Et sa Princesse Bien-Aimée,

La plus limpide et la plus rare de toutes ses perles,

De beaucoup la plus chérie de toutes ses bayadères. (14)

P 372 (ouverture en fondu) : A une fenêtre donnant sur Babylone ; plan américain, Balthazar et la princesse entrent dans l'image par la droite, se tenant par la main ; ils regardent la ville en contrebas. (Fermeture en fondu.) (21)

Fin de la 3e bobine 35 mm.

(A suivre)

(Texte établi par Pierre BAUDRY.)

Sur le réalisme

par Pierre Baudry

I. " Trafic "

1. Sur le réalisme (introduction)

Le questionnement ici prend son départ d'un commentaire du dernier film de Jacques Tati : *Trafic*, où l'on verra que s'y inscrivent, d'une manière originale (celle qu'on appellera la *reproduction*), deux problèmes fondamentaux, et intimement liés : ceux, d'une part, du statut du *réel* dans la représentation, et, d'autre part, de la définition du *réalisme* cinématographique.

En effet, du nœud des questions, dont on peut aujourd'hui entrevoir les relations, que (se) pose l'élaboration d'une théorie des pratiques signifiantes, doit désormais être interrogée la place d'un terme dont le statut, même si d'ores et déjà il se dessine à force de variations réglées dans l'extension et la compréhension, n'a pas encore été stricto sensu défini comme concept, au contraire des sciences auxquelles cette théorie emprunte de plein droit ses concepts régionaux (le matérialisme historique, la psychanalyse) : le « *réel* ». Réel donc qui, tout comme « réalité », dans notre pratique spécifique d'une théorie du signifiant cinématographique, n'a jusqu'à présent, ou presque, été questionné que comme fonction dans une *loi* : « effet de réel », « effet de réalité », « impression de réalité », etc.

Il n'est pas question, bien sûr, d'hypostasier métaphysiquement les fonctions ainsi dénommées ; aussi l'analyse ira-t-elle dans une double direction :

D'une part, sur ce qui, dans le matérialisme historique et la psychanalyse, permet de définir leurs concepts de *réel*, et de ces concepts scientifiques on tentera une exportation, ou du moins un nouvel investissement, dans le champ qui nous occupe ; on examinera donc successivement les implications de la définition marxiste de l'idéologie comme « reflet du réel » (et de la tentative récente de décrire l'art comme « réel de ce reflet »), et, d'autre part, celle de la topique lacanienne Réel/Imaginaire/Symbolique (ainsi que des tentatives de Freud, dans sa série de textes sur la littérature et sur l'art, de décrire les œuvres comme *à la fois* un lieu de travail fantasmatique, et celui d'une connaissance sur le désir).

Ce double examen maintiendra son caractère duel, à éviter l'erreur de croire qu'entre ces deux sciences la différence des concepts de *réel* n'est affaire que d'investissement, différence qu'un discours épistémologique réduirait à une origine unifiée ; l'épistémologie ressemblerait fort, dans ce cas, à la métaphysique (à un néo-cartésianisme subreptice) ; bref, l'examen obtiendra, non pas *un* concept de *réel*, mais deux (dont l'hétérogénéité pourra être pensée, non pas, comme on vient de le dire, comme *unification*, mais comme *relation réglée*, ainsi que nous y incite la lecture de la « Radiophonie » de Lacan, in *Scilicet* 2-3).

D'autre part, de l'institution d'un discours théorique sur la figuration et la représentation (dans cette introduction programmatique, on y renverra seulement par quelques noms : Francastel, Schefer, Oudart), on posera la double question

— de la production, dans (et par) ce discours, d'un concept de *réel* spécifique déterminé par son champ ;

— de l'analyse, dans (et par) ce discours, du type de pratique signifiante qui donne, comme étant son programme, la promotion d'un « réel » : le *réalisme* ; que ce « réel » soit en l'occurrence le lieu privilégié d'un système de reconnaissance (/méconnaissance) idéologique ne pourra servir que de première approximation, insuffisante, du réalisme ; insuffisante car il faudra et décrire plus précisément la spécificité de ce système, et définir, dans des cas historiques précis, son investissement par des idéologies (ce qu'on essaiera d'opérer sur deux « régions » de l'histoire du cinéma : l'école réaliste allemande des années 20-30, le néo-réalisme italien).

Les problèmes de toute définition et analyse du réalisme pourront paraître relativement étrangers à la question du *réel* dans le discours sur le cinéma (ou du moins seconds par rapport à elle), dans la mesure où la constitution du réalisme s'opère dans une région où l'appareil de production d'un « réel » ou de ses effets serait de toute façon déjà installé ; il n'en est rien, car ce sur quoi les films réalistes travaillent, c'est précisément cet appareil, lui faisant subir une série de transformations réglées par la double instance de la structure de l'appareil, et des idéologies au travail (1).

Mais une difficulté surgit dans cette définition, née de l'*encombrement* de la région notionnelle, dans la mesure où (outre que « réel », « réalité », etc. sont des termes majeurs de la métaphysique occidentale); à l'intérieur ne serait-ce que du cinéma, les pratiques où le réalisme se donne comme *genre* ou comme *école* établissent en même temps leur programme de promotion d'un « réel » : on observe donc, dans l'histoire du cinéma, une série d'idéologies réalistes, à propos desquelles deux remarques sont nécessaires :

— il faut admettre la possibilité de décalages entre les pratiques du cinéma en question, et leurs théories et manifestes ;

— pas plus que pour le *réel*, nous n'obtiendrons de définition du réalisme en cherchant ce que ces théories réalistes peuvent avoir en commun (ce qu'on obtiendrait alors ferait tout sauf ressembler à un *concept* du réalisme, ne faisant plutôt qu'établir empiriquement la base idéologique minimale sur laquelle les idéologies du réalisme peuvent « s'entendre »).

On a donc intérêt, plutôt que de travailler initialement sur un ou des films *reconnus* comme réalistes, d'en choisir un comme point de départ qui ait toutes les chances de ne pas l'être.

2. Sur "Trafic"

Film de science-fiction, *Trafic* montrerait, pourrait-on dire, un monde parallèle : n'ayant avec le nôtre que des rapports d'exacte analogie, rapports dont il jouerait mais en avouant explicitement son jeu. *Playtime* nous a donné la preuve que ce que Tati filme n'est pas de l'ordre du reconstruit, mais de l'inventé : les copies du monde auxquelles on a affaire possèdent leurs lois propres de fonctionnement, mais ces lois ne prétendent jamais à aucune autre dignité : les films de Tati seraient rien moins que « réalistes ». Les rapports qu'ils entretiennent avec le « réel » seraient comparables à des inversions ou à des doubles spectraux, ils seraient ceux de l'antimatière à la matière.

Mais ce jeu s'exerce, en fait, de manière plus subtile, ne serait-ce que, pour commencer, dans l'affiche de *Trafic* qui nous convoque dans la salle, et dans le film, d'une façon sainement malaisante. (Cette affiche est assez ingénieuse, et discrète, pour qu'on doive la décrire ici : il s'agit simplement d'une glace, d'un miroir suspendu au-dessus de l'entrée de salle (2), et incliné de manière à refléter, pour presque n'importe quel poste d'observation, la circulation sur les Champs-Elysées). Cinétique et perpétuelle, une telle affiche offre bien du trafic un reflet inversé, mais qui peut prendre chacun de nous pour faire de lui un personnage, un Hulot passagers. Ce miroir nous implique donc, de la manière la plus violente, dans la représentation tatiesque.

Pourtant, il n'annonce pas la couleur qu'on pourrait croire : que le film ne fasse que spéculariser la rue (couleur aux composantes des plus suspectes : le cinéma comme reflet du monde, comme miroir de son temps, et où seul le cadrage — les bords, l'inclinaison du miroir — constituerait l'opération productrice) ; au contraire, la manière intime dont il nous interpelle, par la gêne secrète qu'elle provoque, définit le statut de ce miroir : c'est un objet-gag, dont l'agressivité met humoristiquement la Rue au rang de spectacle, et qui joue (3) à réduire la différence de ces deux visibles.

Si donc on tâche de définir *Trafic* comme un monde parallèle, on ne fera jamais que montrer qu'on est tombé au piège énoncé par l'affiche, et, pour démontrer le parallélisme, on sera forcé de lui faire subir de graves distorsions et exceptions gênantes : par exemple, fait alors inexplicable, que les personnages de *Trafic* profèrent par moments des bredouillis polyglottes et asynchrones.

C'est qu'une telle lecture, fréquente même si elle n'emprunte pas le vocabulaire de la science-fiction, s'opère au prix d'une méconnaissance : elle dénie au film son caractère de produit, d'objet fini, et suppose au contraire que sa logique de fonctionnement est par nature sans terme (que le film pourrait se poursuivre, et, que d'un film à l'autre, Tati poursuit le même film); en un mot, qu'il existe un « univers tatiesque », atemporel, immatériel, et dont les films ne seraient que des fragments privilégiés. Elle met ces fragments en rapport d'adéquation mesurable avec la « réalité », adéquation garantie ici par les fameux « dons d'observation » du réalisateur : le propre des films de Tati, ce serait dès lors d'*imiter* la réalité en la reconstituant; plus encore : en l'imitant, de la révéler bien mieux qu'elle-même ne pourrait le permettre. Ainsi pourra-t-on interpréter les séquences (4) descriptives qui ponc-

1) Il ne s'agit pas non plus ici de vérifier ou d'infirmer la thèse d'une « vocation réaliste du cinéma », vocation à laquelle les films répondraient inégalement : un tel essentialisme conduirait à définir comme réalistes les films qui répondraient le plus à cette vocation ontologique — et laisserait dans l'embarras sur ceux qui n'y répondent pas (puisqu'ils seraient, pour ainsi dire, des films sans être du cinéma).

2) Le Gaumont-Champs-Elysées.

3) En gagnant toujours : un miroir n'en finit pas de refléter.

4) Ici entendu aussi bien au sens sémiologique.

tuent le voyage du camion : les automobilistes qui se farfouillent machinalement dans le nez aux feux rouges, les reflets sur la laque des carrosseries, les essuie-glaces des voitures qui miment (5) le comportement de leurs occupants... Reconstituées, mais à la limite du non-joué (6), elles donneraient, selon cette interprétation, à voir des « vérités quotidiennes » que nous n'aurions jamais remarquées ; fausses, ces séquences seraient pourtant plus vraies que le vrai ; (et même, elles engageraient de la manière la plus aiguë un des plaisirs clefs du cinéma-vérité : le voyeurisme (7). Par le détour de l'artifice, le film de Tati rejoindrait les effets d'un type apparemment opposé de pratique cinématographique : celle qui prétend « enregistrer » un réel.

En est-il vraiment ainsi ? On pourra en douter si, pour garder les séquences en question comme fil d'analyse, on interroge non seulement leur rapport abstrait à la vérité, mais leur place dans le film : leur insertion dans la chaîne provoque une rupture dans la continuité fictionnelle, elles possèdent un « niveau de réalité » qu'on peut désigner comme celui du *documentaire :* la fiction est alors non pas évacuée, mais maintenue à son degré zéro (à preuve que le camion Altra, en réinvestissant le champ, suffit, même en reflet, à clore la séquence et à « réembrayer » la fiction). Ces séquences sont donc des sortes de silences musicaux dans le récit, dont la réitération périodique sert effectivement à engendrer des effets-de-réel (l'imbrication d'une fiction et d'un documentaire produit sur eux une contamination réciproque), mais surtout permet au film d'entrelacer à la fiction principale quelque chose comme une deuxième fiction, dont elles sont, avec la séquence générique et le plan final, les seuls points d'émergence : le générique, comme l'affiche, énonce un piège : documentaire sans problème sur une chaîne de fabrication d'automobiles, si un gag discret ne venait le subvertir (une pièce de carrosserie, mal emboutie et complètement distordue, est imperturbablement rejetée hors-champ par les ouvriers), et, par son incongruité, faire de lui une *fiction de documentaire*, fiction qui se poursuit, et, par les séquences en question, raconte le Grand Roman de la Voiture : sa fabrication et son arrivée au parc (générique) / les gens dans les voitures (dans le corps du film) / les gens au milieu des voitures (plan final).

Mais cet entrelacs n'a rien de mécanique : seul le postulat que le salon de l'auto est un lieu fictionnel empêche par moments la fiction principale d'atteindre le niveau documentaire, et cette proximité s'accomplit dans le dernier plan, analogue, sinon dans son début, à la fin de la séquence générique : les personnages, les « gens » (une foule de Hulot) se fraient un chemin difficile dans la rue (dans le parc à voitures).

Il faut ici définir de manière plus précise ce qu'on entend par entrelacs et contamination : tout se passe, dans *Trafic*, comme si on avait affaire à l'alternance de deux *ordres* de discours, ce que grossièrement on peut schématiser ainsi : « ... D1 + D2 + D1 + D2... » ; chacun de ces discours possède en propre ses principes d'organisation (sa « syntaxe »), sa thématique, son niveau de réalité ; le passage de l'un à l'autre s'opère par la reprise, dans la « syntaxe » de l'un, de la thématique de l'autre (ex. : le reflet du camion, déjà cité), ce que l'on schématisera (F1 et F2 étant les deux fictions, S les syntagmes des deux discours) :

$$...S_{D2}\ (F2) \rightarrow S_{D2}\ (F1) \rightarrow S_{D1}\ (F1) \rightarrow ...$$

ou mieux, dans la mesure où F2 « fait retour » dans D1 (ex. : Un encombrement ; le camion Altra dans un encombrement), on écrira :

$$...S_{D2}\ (F2) \rightarrow S_{D2}\ (F1) \rightarrow S_{D1}\ (F2) \rightarrow S_{D1}\ (F1) \rightarrow ...$$

C'est par ces deux permutations S_{D2} (F1) et S_{D1} (F2) que se rétablit la *continuité* du récit, opérant entre deux discours, totalement hétérogènes, une linéarisation relative (ce qui fait que F2 sert de *pause* musicale à F1) ; c'est-à-dire

— qu'elles réduisent, de l'entrelacs, le caractère artificiel, en connotant les deux fictions d'une « appartenance réciproque » ;

— qu'elles font rejaillir, sur chacun des deux discours, les effets spécifiques de l'autre, à savoir, sur F1, l'effet documentaire de F2, et sur F2, la nature fictionnelle de F1 ;

— que, en aménageant le passage de l'une à l'autre, elle en maintient en même temps la différence, en préservant leur autonomie « syntaxique » : on remarquera que, en opposition à la fiction principale, les séquences d'aspect documentaire sont de part en part *répétitives*, « centrées » sur un thème, et dont le caractère descriptif, même s'il s'autorise parfois des surenchères, fait marquer en quelque sorte au film un temps de « surplace », renforçant ainsi l'aspect actif et progressif de la fiction principale.

Ainsi s'organise ce qui n'est rien d'autre que le *travail* l'un sur l'autre de ces deux niveaux, travail dont on peut dire qu'il est du film un des codages principaux.

∴

On a rapproché la voiture inventée par Hulot de celle de James Bond ; ce rapprochement est erroné : elle ne fait qu'accomplir dans le ménager ce que l'autre réalisait dans l'ordre de l'agressif : à force de perfectionnements, la voiture d'Hulot est tout ce qu'on voudra, sauf une automobile, au point qu'elle semble capable de tout, sauf de rouler ; peut-être même ne roule-t-elle pas ; maintenue dans l'écrin du camion, éternellement lustrée, caressée, restaurée, elle marche quand elle est immobile. Elle en remet à ce point dans le gadget qu'elle change complètement de nature, et s'oppose tant aux automobiles du Salon qu'à celles du trafic.

5) Pour ainsi dire.
6) « ... les acteurs (et il y en a tout de même un certain nombre dans le film) me disent souvent, à la fin de la journée : « On a l'impression de n'avoir rien fait. » D'où ce côté, je ne veux pas dire « laisser-aller », mais enfin un peu plus naturel qu'ont les gens dans *Playtime.* Ils ne jouent pas. Pour obtenir cela, je choisis non pas de bons comédiens, mais des « natures »... » (Tati, *in* Les Cahiers n° 199).
7) Celui sur lequel fonctionne, et en est l'exemple le plus évident sinon caricatural, la Caméra Invisible. Il faudrait analyser précisément les principes du groupe de films et d'émissions de télévision qui ont en commun de faire-voir-sans-que-qui-est-vu-voie-qu'il-est-vu.

Entre celles-ci, en effet, aucune différence essentielle, le générique nous l'affirme, sinon dans l'apparence : tout est dans la carrosserie, l'aspect extérieur, variation infime dans ce que, par accumulation et ressassement, *Trafic* donne comme *fétiche*. La voiture d'Hulot, elle aussi, est un fétiche, mais qu'à la limite on aurait tous motifs de fétichiser, dans la mesure où il fonctionne vraiment. *Trafic* met en opposition deux types de fétiches : l'un (les voitures ordinaires) gênant, encombrant, rétif, dangereux, institutionnel, l'autre, rassemblement incroyablement serré d'objets utiles (8), pratique, merveilleux.

L'opposition n'est pas formelle : elle est le nœud même du récit du film : que raconte *Trafic* sinon l'échec de la voiture d'Hulot à trouver place au milieu des autres voitures, parce qu'elle avoue sa nature de fétiche et révèle ainsi la dimension idéologique de la fascination de l'automobile. Pourtant Tati ne propose pas de *remplacer* un fétiche par un autre, meilleur : le camion Altra arrive après la fermeture du salon, et la seule démonstration à laquelle on puisse assister se déroule par contrainte, devant un public soupçonneux; la voiture d'Hulot a seulement ici le rôle d'*objet fantastique*, servant de révélateur dans la fiction qu'il traverse (9).

Et c'est maintenant qu'on peut définir de manière plus précise le rapport des deux niveaux fictionnels : les passages dits documentaires ne sont rien d'autre qu'une fiction non-fantastique dont l'émergence périodique vient comme ménager ou réduire les effets fantastiques de la fiction principale, et, inversement, recevoir d'elle sa thématique, et son exorcisme. Ainsi lira-t-on le dernier plan de *Trafic*, et sa ressemblance avec le dernier plan du générique: la présence, dans ce plan final, d'une multitude de Hulot, c'est bien le *résultat* (ou la résolution) du travail l'un sur l'autre de ces deux niveaux.

Cette complexité structurelle en redouble une autre, que *Playtime* avait mise en évidence : celle à laquelle amène le parti pris de non-découpage, ou, plus exactement, de non-fragmentation : le plan général y rassemble et dissémine une multiplicité d'actions discrètes et simultanées. Système qui dans *Playtime* atteignait le plus haut degré de complexité, et ne gardait d'intelligibilité qu'en « stratifiant » l'espace filmé en zones relativement indépendantes. Dans *Trafic* également, la place des actions, les déplacements de personnages obéissent à des géométries invisibles (ce qu'énonce, d'ailleurs, explicitement, le gag où quelques personnages enjambent les fils qui quadrillent l'aire vide du Salon, fils que la généralité du plan nous empêche de distinguer). Il s'agit donc pour le spectateur d'*opérer* l'ordre du film que celui-ci dissimule et montre tout à la fois ; c'est-à-dire de fournir une activité organisatrice qui le met en position, si l'on peut dire, de second metteur en scène.

La multiplicité d'actions oblige certes à choisir continuellement telle région de l'écran plutôt que telle autre, mais la vision, pour partielle et sélective qu'elle soit, n'en perçoit pas moins les lois générales du récit ; bien plus, c'est dans cette scène multipliée que se prend notre jouissance, à cette fausse liberté d'organiser qui conduit insidieusement à la plus grande fascination.

Car il s'agit d'une fausse liberté : si le cinéma de Tati tente de réduire les effets contraignants d'un montage « académique », tant le cadrage que le jeu de la couleur nous obligent en retour à des parcours réglés : comme exemple on citera dans *Trafic* la course du jaune, du bleu et du vert, leur rôle de signaux (de présence ou d'absence) dans les lieux et sur les personnages (10). *Playtime* et *Trafic* (11) sont parmi les très rares films qui réclament du spectateur un véritable travail : l'écran tatiesque, donnant l'illusion d'être le spectacle du Monde, foisonnement in-signifiant de personnages et d'objets, dispose pour lui des réseaux d'indices pour son déchiffrement, ou, mieux, pour que ce déchiffrement découvre que tout y est signe. Ce que nous y voyons n'est donc pas le monde, mais sa *reproduction analogique*, dont chaque élément appartient à une chaîne signifiante.

On pourra même affirmer que dans cette copie du monde rien n'entre qui ne soit là pour devenir un élément de la production de sens du film : tout y est pour faire sens.

Ce qui implique, pour ces éléments de la représentation, une sorte de déplacement : chacun d'eux possède, dans le monde, une série de caractères qui sont repris dans la chaîne signifiante du film, mais pour autant seulement que ces caractères puissent devenir des éléments actifs de la fiction.

Un tel devenir-signe de l'objet est certes constitutif de tout procès de signification cinématographique, mais on devra remarquer que *Trafic* exerce sur lui un *contrôle* visant à réduire, autant que possible, de ces objets, tout parasitisme, qui intervient traditionnellement au cinéma comme producteur majeur d'effets de réel. Dès lors peuvent s'expliquer les bredouillis passagers, qui faisaient problème : ils ne signifient pas que les gens parlent pour ne rien dire, mais que dans

8) Sa nature de fétiche, la voiture d'Hulot l'avoue bien au-delà du niveau du gadget : qu'on songe au moment de la démonstration où elle *s'allonge*, donnant loisir à la femme et à une figure de l'autorité de s'y étendre. La Verleugnung est ici clairement articulée. De ce point de vue, *Trafic* raconte une autre histoire : tandis que le fétichisme de la voiture en général n'est référé à aucun sujet (il est un « pur phénomène social »), celui de la voiture aux mille usages peut être rapporté à Hulot, dont l'aventure est alors de trouver une femme qui *accepte* son fétiche (d'entrer dans son fétichisme).

9) Ainsi, il serait erroné de penser que *Trafic* « parle du » trafic ou de l'automobile : la présence de la voiture est bien vécue comme oppressante ou angoissante, mais ni tragique, ni agressive ; au contraire, il révèle le caractère *diffus* des idéologies fétichisant l'automobile, en en produisant un *faux dehors* (le fétiche merveilleux), et inscrit donc *en creux* la critique de ces idéologies. On ne sort pas de *Trafic* avec l'écœurement de l'omniprésence des automobiles, mais avec les questions, suscitées par le film, *qui n'y sont pourtant pas*, du rôle économique-idéologique de leur fétichisme.

10) Les chaussettes de Hulot.

11) Il a déjà été dit (P.-L. Martin, dans les Cahiers n° 199, p. 27) que les films de Tati forment une suite, non pas de renversements, mais tout au plus de déductions linéaires et de variations. Il en est ainsi pour *Trafic* et *Playtime* : les principes de réalisation sont les mêmes ; seul le retour au format 35 mm réduit la complexité de structure du plan, tout en la rendant d'ailleurs, paradoxalement, plus inextricable.

l'économie signifiante du film, il est inutile que l'on sache ce qu'ils disent, car cela distrairait la production du sens ; il suffit de savoir qu'ils parlent, qu'ils énoncent quelque chose dont le contenu n'a pas de pertinence particulière dans la chaîne narrative (et, pour les asynchronismes, que l'instant où les gens parlent n'a pas d'importance, qu'entre le moment où ils profèrent et celui où on entend, la situation n'a pas changé).

On aurait donc affaire tout simplement à un film dont le réalisateur « maîtrise ses signes », c'est-à-dire qui exerce sur les significations un contrôle souverain (divin) ; il n'en est rien : si le type de devenir-signe de l'objet doit être examiné dans *Trafic*, c'est parce qu'on y trouve une chaîne narrative où l'effet de réel ne s'exerce que sur un corpus de « figurants » dont *on sait* que leur présence dans cette chaîne correspond à un *programme :* la représentation, dans *Trafic*, s'indique comme telle.

Et c'est à cet égard que le *comique* intervient de façon fondamentale : comique (des situations, des analogies, des coïncidences, etc.) qui n'est pas dans la vie (Tati ne prétend pas nous apprendre à voir le monde comme il est représenté dans ses films ; le monde n'est pas tatiesque), mais qui, dans ce que nous avons appelé la reproduction, dévoile ce caractère de reproduction en montrant que ce qui est là y est pour le comique, et, inversement, que le comique est là pour exhiber la nature fictive du représenté (12).

Bref, si le film de Tati peut être dit une reproduction, c'est parce qu'il a pour règle que le fictionnel ne cesse de *s'indiquer* comme de fond en comble fictif (et parce que le film, systématiquement, programme un ordre plus complexe (13) que celui qu'on pourra opérer à sa lecture), sans pour autant d'ailleurs renvoyer à quelque chose d'autre (à l'imaginaire souverain de l'artiste Tati), sinon au système de fonctionnement du film, qui s'exhibe ainsi comme copie fictive réglée et autonome.

Loin de donner au spectateur l'illusion de créer un ordre — *Trafic* reconduirait alors le système classique de la représentation (14), et même, il l'exacerberait, puisqu'il demande à la vision un travail accru d'organisation — on peut dire au contraire qu'il le subvertit, dans la mesure où il l'installe (et le perpétue) sur le mode du *jeu*, et donc produit la *connaissance* de son système ; il nous fait savoir que, selon l'expression de Francastel (15) « ce qui est sur l'écran plastique n'est ni le réel, ni le pensé, mais un signe ». Ainsi, privant pour ainsi dire de leur immédiateté les référents de sa représentation, *Trafic* ne cesse de subvertir ses effets de réel. (A suivre.) — Pierre BAUDRY.

---

12) Cf. par exemple le plan-gag où Hulot, suspendu la tête en bas à un arbre, n'ose bouger et perd de temps en temps des objets de ses poches, qui tombent sur le sol avec de petits bruits, tandis que, au côté opposé de l'image, commence un flirt entre deux autres personnages ignorant sa présence ; le comique est produit par la co-présence dans le plan des personnages, et de leurs situations respectives dans l'image ; le rire est ici simultanément l'effet de la *connaissance* du cadrage par le spectateur.

13) Cf. la remarque classique que chez Tati on en voit toujours plus à chaque vision.

14) Cf. Oudart, « L'effet de réel », *in* Cahiers n° 228.

15) *In* « Peinture et Société », p. 45.



Technique et Idéologie (3)

Caméra, perspective, profondeur de champ

par Jean-Louis Comolli

II. Profondeur de champ : la double scène (suite)

(Notes pour une histoire matérialiste... suite)

Des généralités qui précèdent (1) sur les conditions d'une approche matérialiste de l'histoire du cinéma, je vais maintenant tenter deux axes d'application. Le premier sera de l'obligation où se croient tenues toutes les « histoires du cinéma » circulant à ce jour (qui toutes sont installées, quant à la méthode, dans l'empirisme, et quant à la conception du cinéma qu'elles inscrivent et qui les mobilise, dans l'idéalisme : ce qui plus haut est dit de Bazin valant en effet, comme on verra, aussi bien pour Mitry que Deslandes) de recenser, systématiquement, inlassablement, la longue série des « pour la première fois », la chaîne des « inaugurations » de procédés techniques et figures de style par tel ou tel film ; toutes s'épuisant ainsi au re-marquage obsessionnel, pour l'objet empirique « cinéma » qu'elles se donnent comme sol sans avoir pris la peine d'en faire la théorie, de la prolifération dès lors automatique de ses « naissances », d'une « origine » qui ne peut être qu'éparpillée, éparpillement certes qui devrait sérieusement ébranler la notion même d' « origine » mais dont ces histoires s'empressent de conjurer et limiter les effets dévastateurs en en faisant la justification de leur éclectisme fondamental (2).

Le second axe de vérification procèdera à l'inverse. Partir des implications théoriques de l'objet

1) Se reporter aux nos 229 et 230 pour les deux premières parutions de ce texte.

2) On constatera qu'il se passe pour « l'histoire » proprement dite du cinéma ce qui se passait pour sa « préhistoire », la période de son invention : on remarquait (cf. no 229, p. 9, « Naissance = différance ») en effet comment la quête (le mythe) d'une origine se brisait à rencontrer en chemin une multiplication des « inventions inaugurales », se fatiguait à tenter de placer sur une seule chaîne causale (celle d'un progrès) les mille actes d'une production disséminée, irréductible à *une* logique. Les histoires du cinéma *voudraient* trouver leur objet *originé et unifié*, en somme conforme à leur souci d'autonomie et de linéarité ; mais elles le rencontrent épars, contradictoire, jamais tout à fait là ; refusant d'analyser cette naissance et cette histoire come *différence et différance*, elles s'efforcent dérisoirement de suturer par leur discours les brèches qui interdisent précisément *ce* discours, elles se font la scène de contradictions qui atomisent toute unicité scénique. C'est-à-dire que leur discours produit un objet fantasmatique : « invention du cinéma » ou « cinéma », absence d'objet en fait, imperturbablement déniée et commentée. C'est donc la méthode qu'il faut changer : seule la science marxiste de l'histoire permet de *penser* la complexité des déterminations, la multiplicité des scènes où se joue la production, qu'elle soit technique, « esthétique », signifiante.

profondeur de champ — que cette étude, rappelons-le, désigne comme l'une des scènes où faire opératoirement jouer les articulations de la technique cinématographique à ses déterminations économiques et idéologiques —, pour étudier d'une part son inscription historique, c'est-à-dire très précisément les variations et inégalités des différents facteurs (économiques, idéologiques, technologiques) qui déterminent cette inscription, ses modalités, sa courbe, son dessin, qui expliquent, ici ou là, son emploi occasionnel ou systématique, sa mise en avant ou son refoulement de la scène des signifiants filmiques. D'autre part et simultanément, ce qu'aux conflits ainsi pointés les histoires et esthétiques idéalistes (Bazin, Mitry) fournissent comme « résolutions » : relire, donc, le discours idéaliste du point de vue cette fois de son principal refoulé — le complexe des déterminations (économie, politique, idéologie) qui pulvérisent toute « évolution esthétique du cinéma » (toute revendication d'autonomie complète du processus esthétique), c'est-à-dire rien moins que l'axe de soutènement central de la critique idéaliste, ce pourquoi celle-ci ne veut rien entendre de celles-là.

A partir de quoi, faire jouer les contradictions *spécifiques* du concept de pratique signifiante dans son application au cinéma. Soit, notamment, le partage sans tiédeur (la contradiction antagoniste) entre la masse des films qui, « artistiques » ou non, sont dans le discours idéaliste censés incarner tous à quelque titre si faible soit-il « le cinéma » (effet de masse, de vague dont se garantit précisément l'éclectisme déjà signalé) et qui, en dernière instance, ne sont que les infinies modulations, l'interminable répétition — dont pour autant la mise à nu théorique n'est pas évitable — du discours cinématographique comme communication, représentation, signification univoque, c'est-à-dire les multiples actualisations du cinéma comme appareil idéologique, vecteur et diffuseur de représentations idéologiques où le sujet de l'idéologie (le spectateur du spectacle) ne peut manquer de se reconnaître puisqu'il s'y agit toujours de la communication « d'Un Sens toujours présent à lui-même dans la présence du Sujet » (c'est bien ainsi que *fonctionne* le système de la « transparence » : nier le travail des différences, le travail comme différence, le sens comme travail, pour postuler le sens comme échange [intersubjectif] : le signe comme monnaie), — et les films (ou pratiques) qu'après Julia Kristeva (3) on pourra dire de *rupture* parce que le travail dans le signifiant y modifie le statut du sens. Si « ce travail est toujours un *surplus* excédant les règles du discours communicatif » (4), s'il fait ainsi se jouer la signification sur « l'autre scène de la signifiance », de la production de sens (et non de la re-présentation d'Un Sens), s'il rompt en tant que travail avec « l'idéologie de la signification » dans la mesure où celle-ci « censure la problématique du travail », il constitue ainsi ce /« texte »/ à partir de quoi peut se reformuler, se refondre l'inscription idéologique de ces films et surtout peut émerger un *autre objet cinéma*, à qui ne serait point assignée une toujours même et seule fonction idéologique (dire, représenter, spécularisér, spectaculariser, distraire sans changer, reconduire sans lasser [5]), mais qui, pratique signifiante, est et réinscrit dans l'idéologie le « réseau de différences qui marquent et/ou rejoignent les mutations des blocs historiques » (6). Faire la théorie de ce nouvel objet cinéma, du « ciné-signifiant », ce sera aussi congédier définitivement le modèle linéaire (littéraire) des « histoires du cinéma » : très précisément « briser la mécanique conceptuelle qui met en place une linéarité historique, et lire une *histoire stratifiée :* à temporalité coupée, récursive, dialectique, irréductible à un sens unique, mais faite de types de *pratiques signifiantes* dont la série plurielle reste sans origine ni fin. Une autre histoire se profilera ainsi, qui sous-tend l'histoire linéaire ; l'histoire récursivement stratifiée des *signifiances* dont le langage communicatif et son idéologie sous-jacente (sociologique, historiciste, ou subjectiviste) ne représente que la facette superficielle. Ce rôle, le texte le joue dans toute société actuelle : il lui est demandé inconsciemment, il lui est interdit ou rendu difficile *pratiquement.* » (7)

Quelles que soient (elles sont grandes) les difficultés de ce travail, il n'est plus possible de maintenir étanches histoire et théorie du cinéma ; le nouvel objet cinéma déplace les classifications et ordres établis de plus ou moins longue date par les historiens et les esthéticiens, et c'est dans ce déplacement qu'il se connaît, dans la refonte des relations entre pratiques signifiantes comme entre celles-ci et le tout social qu'il se lit ; mais aussi sa théorie qui pour se faire met en branle ce dérangement, en est constamment informée, s'y produit et s'y remanie ; c'est donc un peu de cette dialectique qui va tenter de se jouer ici, au modeste niveau de quelques-uns des éléments de la technique cinématographique où se produisent peut-être plus lisiblement qu'ailleurs les mise ensemble et conflits des pressions économiques, des recouvrements (masquer/récupérer) idéologiques, des connaissances scientifiques, des « influences » d'autres pratiques signifiantes, des rapports de production, et du travail signifiant, de la poussée jamais abolie même si refoulée ou « interdite » de la signifiance : bref, la technique cinématographique comme double scène *pratique* et *signifiante*.

3) Cf. « Séméiotikè, Recherches pour une Sémanalyse » (Seuil, 1969) ; « Littérature, Sémiotique, Marxisme », entretien avec Christine Glucksmann et Jean Peytard, in « la Nouvelle Critique », n° 38, novembre 1970 ; ainsi que « Pratique analytique, pratique révolutionnaire », op. cit.
4) « Séméiotikè », op. cit., p. 16.

5) « La distinction dialectique signifiant/idéologie est d'autant plus importante lorsqu'il s'agit de faire la théorie d'une pratique signifiante concrète — par exemple le cinéma —. Substituer l'idéologie au signifiant est dans ce cas non seulement une erreur théorique, mais conduit à un blocage du *travail* proprement cinématographique qui se voit remplacé par des discours sur sa *fonction* idéologique. » J. Kristeva, « Pratique analytique, pratique révolutionnaire », op. cit., p. 72. — Il semble que cette remarque, qui se lit *dans* « Cinéthique » 9/10, *vise* aussi « Cinéthique » 9/10 où l'aplatissement du signifiant sous l'idéologie prend forme de loi. On peut s'assurer que sur ce point précis, notre position ne date pas d'aujourd'hui en relisant le texte programmatique : « Cinéma/idéologie/critique », n° 216, p. 13, b, paragraphe mettant également en place les « films de rupture ».
6) « Séméiotikè », op. cit., p. 11.
7) Id., p. 13.

“Pour la première fois...”

A étudier les « histoires du cinéma » existantes non point seulement quant à l'exactitude des faits rapportés, à la fidélité des souvenirs, au nombre et à la précision des références (points sur lesquels exclusivement portent les polémiques entre auteurs de ces « histoires »), mais aussi quant au système de leur écriture, à leur rhétorique, à la terminologie qui les régit, aux notions qui les programment et dont elles sont la scène, c'est donc la considérable fréquence de retour du *syntagme figé* « pour la première fois... » qui se donne à lire comme symptôme. Inéluctablement semble-t-il, l'opération décisive de ces « histoires » est d'élire et passer en revue le plus grand nombre possible d'innovations techniques, stylistiques, formelles, données (et recherchées) chacune comme initiatrices d'une suite de développements esthétiques (de « progrès » de « langage ») dont la finalité, l'aboutissement, la *perfection* sont le cinéma tel qu'il se pratique au moment où chaque historien en écrit l'histoire. Autrement dit, c'est la pratique du cinéma contemporain à l'historien qui se trouve, par un effet de renversement et de méconnaissance propres à l'inscription idéologique, programmer, déterminer, originer comme source véritable la recherche par cet historien des « sources » de cette pratique, des « origines » de ce que, ici et maintenant, il hypostasie comme « réalité » du cinéma, comme vérité de cette pratique puisqu'il en est contemporain, qu'il y est impliqué, que sa propre pratique nécessairement y est articulée. C'est donc au nom d'une pratique du cinéma momentanée et ponctuelle, et tenue illusoirement comme connaissance de l'objet cinéma, que l'historien va répertorier la masse des signes avants-coureurs de cette pratique ; c'est donc pour *authentifier* le moment d'une pratique où lui-même est joué, c'est-à-dire pour *légitimer* un certain *vécu*, qu'il va reporter *en-deçà*, dans les âges anciens (sur le modèle du « au commencement était... » de tous les mythes originaires, religions, cultures), préhistoire et histoire lointaines du cinéma, le plus possible des traits caractéristiques de cette pratique aujourd'hui, qui tous, de trouver ainsi leur origine (leur fondement : leur loi) se constituent en chaîne avec commencement, développement, aboutissement, c'est-à-dire avec une *logique* et une histoire *autonomes*, en marge des déterminations du tout social. Recensement et multiplication des origines jouent ainsi comme *preuves* de cette autonomie : ils vérifient par l'impérativité de l'énoncé « pour la première fois » le *bien-fondé* de toutes les « fois suivantes », c'est-à-dire précisément des traits présents, du moment actuel de la pratique cinématographique,





Deux photogrammes de Louis Lumière (en haut : Entrée d'un train en gare de La Ciotat, 1895) *: la profondeur de champ « primitive ». C'est-à-dire telle que produite et réglée hors de toute manipulation spéciale par le seul fait de la disposition conforme de l'objectif cinématographique primitif à la « vision normale » de l'œil humain. Mais « déjà », pour* L'entrée en gare... *cadrage, angle, « mise en scène » se montrent déterminés par, du champ, cette profondeur qui seule permet au train d'arriver en gare, aux voyageurs de l'attendre et aux spectateurs d'en concevoir effroi et admiration. Pour « innocente » donc, parce que « automatique », « spontanée », qu'elle paraisse, cette inscription de la profondeur marque aussi les suppositions idéologiques, les calculs qui la déterminent. Dans le photogramme du bas en revanche (film non identifié), la profondeur en quelque sorte est donnée par surcroît : c'est le déplacement (le flou) avant-latéral des figurants qui inscrit l'impression de réalité, la fuite des arbres s'inscrivant, elle, culturellement, comme décor, toile de fond — dont certes ce codage et son adéquation à la « normalité » de la vision ne peuvent que renforcer le sentiment de « pris sur le vif » du premier plan.*





Deux photogrammes de Jean Renoir (Boudu sauvé des eaux, 1932) : *une profondeur de champ « domestique » : c'est en grande partie d'une pièce à l'autre, et de la prise d'une pièce dans l'autre que se construit la trame dramatique. Pour Bazin (« Evolution du langage cinématographique ») cette réappropriation par Renoir d'un dispositif technique à des fins sciemment narratives joue comme gage de la « vocation réaliste » du cinéma. On remarquera qu'indéniablement la prise de vues en profondeur de champ rend compte de façon réaliste de l'espace d'un décor ; filmé réalistement, cet espace n'en fonctionne pas moins selon sa détermination* principale *qui est d'être scène du drame ; loin donc, comme le porterait à croire Bazin, de valoir par le jeu de la profondeur de champ de façon autonome en tant que « décor », « réel d'un décor », cette profondeur définitivement le centre comme lieu dramatique, le dépouille de toute autre particularité (réaliste ou naturaliste ou documentaire), de toute autre fonction que celle de jouer : il devient précisément l'espace de jeu de regards, celui (en haut) de Mme Lestingois épinglant le dos de son époux dans l'embrasure d'une porte, celui (en bas) du spectateur complice d'un aparté et juge (plus que témoin) de l'exterritorialité de Lestingois et du même coup de l'habileté du metteur en scène disposant sans coup férir le parcours de ce regard. Ce qui est « réaliste » ici c'est donc non point le « réel » ou le « monde » dans lequel s'encastrerait le film, mais bien la prise en compte dans la figuration de la place du spectateur, la sollicitation de son rôle.*

de « cette fois-ci ». La « Première » à la fois valorise et inscrit, englobe, porte toutes les autres. L'éclectisme (l'apparente égalité en droit et « valeur », la « diversité », la « richesse ») du cinéma contemporain se trouve de la sorte absous par un égal éclectisme des commencements (il n'est point de figure qui ne trouve son moule, son « original » quelque part dans les débuts du cinéma), et ce d'autant plus aisément que celui-ci est rigoureusement le calque, la projection rétrospective de celui-là.

C'est donc bien un discours idéologique sur (notamment) la place idéologique de la technique cinématographique que ne cesse de tenir le syntagme figé « pour la première fois ».

Revenons, pour y insister, sur un point : la nécessité de distinguer radicalement les deux types de démarches historiques ici confrontées et qui, pour être systématiquement opposées l'une à l'autre au long de ce texte, n'en semblent pas moins avoir en commun de constituer la scène historique du cinéma à partir et en fonction de sa scène présente. La première, ici critiquée, se caractérise par son éclectisme rétrospectif : incapable de pointer théoriquement et de trier dans la masse des traits qui se donnent synchroniquement comme constitutifs du « cinéma » les contradictions principales (articulées aux contradictions de la scène sociale, des forces productives et des rapports de production) des effets de surface (contradictions secondaires jouant comme dérivation et occultation), les lignes de force textuelles des effets de plus-value esthétique, elle reçoit donc en bloc, rassemble et unifie (met au même plan) sous l'étiquette « cinéma » tout ce qui empiriquement se présente comme tel, et entreprend, de ce fouillis de notations et signaux dont la question de la pertinence est refoulée, de faire émerger dans l'histoire et comptabiliser les actes de naissance, à charge au seul enregistrement de ces inscriptions historiques de tenir lieu de brevet d'authenticité, d'être non seulement la condition mais la justification de leur existence-aujourd'hui. La scène historique n'est ainsi que le double, la conformité de la scène contemporaine. Il en va tout autrement de la seconde démarche, évoquée dans « Notes pour une histoire matérialiste du cinéma » (n° 230, p. 57) comme « éminemment critique, c'est-à-dire récurrente » et constituant « le passé à partir des lignes de forces du présent », puisqu'il s'y agit, à partir de la mise à jour des contradictions principales du moment actuel de la pratique cinématographique, de reprendre et rejouer l'histoire du cinéma comme (et sur la) scène de ces déterminations principales : de faire revenir sur le devant de la scène les forces que la première démarche a pour effet/fonction de noyer dans la masse. Cette seconde démarche est donc impensable hors d'une intervention incessante de la théorie sur la scène historique, par quoi celle-ci ne se limite plus à l'accumulation des « faits historiques », mais éclate sur plusieurs niveaux où se jouent les articulations, interactions et contradictions, des procès productifs.

De cette nécessité de maintenir ensemble théorie et histoire on trouve la démonstration *a contrario* dans le travail de Mitry, scolairement divisé en d'une part « Histoire du cinéma » et d'autre part « Esthétique et psychologie du cinéma ». Bien entendu ces deux volets ne peuvent fonctionner que de renvois de l'un à l'autre, mais comme le statut de ces renvois, c'est-à-dire la définition de la relation histoire/théorie, n'est jamais réglé, ils se constituent sur le principe du *chassé-croisé*, histoire et esthétique, à chaque difficulté, se renvoyant la balle de la dernière instance.

Symptomatique d'une telle course-poursuite, par exemple, dans la série idéologique des « premières fois », l'impossibilité de statuer sur « le premier gros plan » :

« Si par « gros plan » on entend un simple effet de grossissement, son usage est aussi vieux que le cinéma lui-même. Les « grosses têtes » comme on les appelait alors et qui surgissaient au milieu de plans uniformément généraux apparaissaient déjà dans les films de Méliès, vers 1901, et l'avertisseur d'incendie qui figure dans *La Vie d'un pompier américain* est sans doute le premier gros plan d'objet enregistré dans un film. Mais les « grosses têtes » dont l'apparition soudaine ménageait un effet de surprise, relevaient du « portrait animé » bien plus que de l'expression filmique. Ce n'est qu'avec le montage, nous l'avons vu, que les plans prirent un sens relativement entre eux (*sic : autre chose étonnerait*). Ces plans, qui furent presque tous découverts, expérimentés et appliqués par Griffith au cours des années 1909 et 1910 en d'innombrables petits films, ne furent associés, organisés, architecturés en un ensemble cohérent qu'à partir des années 1911 et 1912. Dire donc que Griffith fut le premier à se servir des gros plans ne veut pas dire qu'avant lui on n'a pas utilisé cet effet de grossissement, mais qu'il fut le premier à en faire un moyen d'expression en les élevant à la hauteur d'un *signe*. On chercherait vainement dans quelque film que ce soit — et même dans ceux de Griffith antérieurs à 1911 — des premiers plans utilisés autrement qu'à des fins descriptives. Le gros plan tel que nous le connaissons (?) n'a fait son apparition qu'en 1913, notamment dans *Judith de Béthunie.* » (8).

Ce seul passage, déjà, convoque plusieurs questions :

— quelle est la pertinence de la hiérarchie impliquée par Mitry entre « grosses têtes ménageant un effet de surprise », « gros plan d'objet », « premier plan utilisé à des fins descriptives » et enfin « effets de grossissement élevés à la hauteur d'un *signe* » ? Chacune de ces cases empiriques ne peut-elle recouvrir les autres ? Quelle loi interdit aux « grosses têtes » par exemple de, tout en « ménageant un effet de surprise », se hausser au rang de « signe » ?

— s'il s'agit de décider du « premier gros plan », pourquoi faire intervenir des critères de « contenu » (c'est-à-dire le rôle de ces gros plans dans la production de sens) et opposer les gros plans seulement « descriptifs » aux « expressifs » (d'autant qu'il est difficilement soutenable que les gros plans descriptifs — tel l'avertisseur d'incendie — soient totalement dépourvus d'effets dramatiques, dénotent sans connoter [9]) : ou bien ce qui importe c'est l'échelle du plan, ou bien, si c'est aussi sa valeur plastique ou dramatique, ne faut-il pas renoncer à décider d'un « premier gros plan » ?

— que faut-il enfin entendre par « gros plan tel que nous le connaissons » ? Le moins qu'on puisse dire, c'est que « nous » n'en « connaissons » pas une sorte, une variété, mais mille, infiniment, dont bien sûr les « grosses têtes » toujours en usage et les « plans utilisés à des fins descriptives ».

Rien donc n'autorise Mitry à opposer pertinemment « simple effet de grossissement » à « moyen d'expression élevé à la hauteur d'un signe », puisque le gros plan-signe fait forcément « effet de grossissement » (sinon, point de gros plan) et que tout « effet de grossissement » peut aussi valoir comme « signe » et relever d'une « expression ». Rien, sinon le manque théorique qui lui fait tenir une habitude d'usage (« tel que nous le connaissons »), une certaine normalité du gros plan au moment où il écrit, pour règle et vérité, parce qu'elle constitue la moyenne empirique des films contemporains, moyenne que Griffith sert à cautionner de sa qualité d' « expérimentateur », de sa primauté non tant historique qu'esthétique. Pour nous en tenir à une seule référence, les gros plans de vedettes du cinéma hollywoodien ne « descendent » pas plus des gros plans de visages d'acteurs de Griffith que ceux-ci des « portraits animés » de Démeny (1891) : on sait qu'ils sont dus aux impératifs contractuels du star-system, leur nombre et leur qualité ordonnés avant même le tournage, et la structure narrative du film ainsi programmée. Il n'y a pas de filiation garante d'équivalence entre les gros plans de 1913 et ceux de 1960 parce que l'élément pertinent de l'opposition n'est pas le paramètre de la grosseur des plans mais le réseau des différences de déterminations entre deux moments de la pratique cinématographique, différences qui précisément interdisent de constituer une chaîne anhistorique des « gros plans » (ou des travellings, etc.), leur, littéralement, mise sur le même plan. Originer ainsi le « gros plan tel que nous le connaissons » revient à effacer la scène des contradictions où se jouent les conditions de la signifiance cinématographique, au profit d'une série autonome des procédés techniques qui, une fois « inventés », systématisés, intronisés par quelque pionnier (dont la pratique, de ce fait même, n'a nécessairement rien à faire avec celles des cinéas-

8) « Esthétique et psychologie du cinéma », op. cit., pp 162, 163.

9) Ce que *par ailleurs*, en d'autres passages aussi bien de l'« Esthétique... » que de l'« Histoire », Mitry ne manque pas de noter : « Pour la première fois un gros plan (montrant l'avertisseur d'incendie) prenait une signification dramatique. Ce n'était plus le simple grossissement d'un détail mais la mise en valeur d'un objet dont dépendait la résolution du drame. » (Esthétique..., p. 274). Formule presque mot à mot répétée dans l'« Histoire » (p. 235) : « Le gros plan de l'avertisseur quoique isolé, n'est plus le simple grossissement d'un détail mais la mise en valeur d'un objet dont dépend la résolution du drame. » Entre ces deux remarques et le passage ici analysé une telle contradiction n'est donc pas à lire comme « erreur » mais comme logique du système : pour les besoins d'une nouvelle « première fois », tout nouveau « premier gros plan » (ceux de Griffith, p. ex.) relègue le précédent un rang en dessous.

tes ultérieurs) seraient tels qu'à leur premier jour et une fois pour toutes disponibles, universellement et intemporellement utilisables, moules abstraits, sans modification de nature, de fonction, de sens (on reconnaît le consensus où prend appui le discours technicien de Lebel).

Se lit ici, à nu, la nécessité de l'antériorité d'une définition théorique du « gros plan » sur la question de sa première apparition historique (« si l'on entend par « gros plan »... le gros plan tel que nous le connaissons... ») : faute de ce travail de définition au sein même du questionnement historique, l'on en reste comme Mitry à une saisie empirique du « gros plan » qui donne dans le flou notionnel et ne parvient pas à la rigueur d'abstraction du concept puisqu'elle prétend englober et recouvrir tous les gros plans par le seul moyen de la description de leur existence empirique dans les films déjà là où tous sont nécessairement différents. Partir donc de ce très problématique parce que très vaste « gros plan tel que nous le connaissons » pour en établir la « première » inscription historique ne peut conduire qu'à en découvrir *plus* d'une : autant qu'on voudra (à la mesure du fourre-tout initial), autant que de gros plans « tels » en effet qu'empiriquement nous les « connaissons ». Ce que le texte de Mitry dit mais qu'il ne se sait pas dire (autrement s'effondrerait toute son entreprise d'établissement des « premières fois »), c'est que tant qu'on n'a pas construit le concept de gros plan, il ne peut y avoir de « premier gros plan » parce que tous les gros plans en quelque façon sont « premiers » (10) : que c'est la faillite même de la « notion » de gros plan dont il se soutient qu'il inscrit. On est ainsi mené à s'interroger sur cette « notion » de gros plan telle qu'elle circule dans le discours technique et critique sans poser autrement de questions, de « plein droit », s'y présentant comme une « unité de langage » alors qu'aucun « gros plan » ne s'inscrit comme tel dans les textes filmiques, qu'ils y sont tous non seulement comme réseau de signifiants, ensemble complexe, mais qu'encore ils sont pris dans des chaînes signifiantes qui à la fois les englobent et les traversent, les structurent. Si par exemple, quand il oppose le « gros plan-simple effet de grossissement » au « gros plan-signe », Mitry veut dire que les gros plans de Griffith ont une fonction plus essentielle dans la production de sens que ne pouvaient l'avoir ceux de Méliès (ce qui reste à prouver), on répondra que c'est le procès de production du sens tout entier qui a un autre statut chez Griffith que chez Méliès et que d'en avoir isolé la « notion » de gros plan pour faire jouer en fait non le paramètre de grosseur de plan mais des différences textuelles conduit à une aporie : car ou bien un gros plan est toujours un gros plan, ou bien ce qui consiste dans le gros plan c'est son insertion dans un procès signifiant, et le gros plan alors n'en est plus pertinemment isolable, sa « notion » ne produit aucune connaissance sur son statut dans le fonctionnement filmique. Indication opératoire dans la pratique technique de la fabrication du film, la « notion » de gros plan semble ainsi de ce champ inconsidérément (mais « naturellement ») déportée dans celui de la critique et de la théorie du cinéma, où elle joue comme *fausse abstraction*. Dans la mesure même de sa commodité (de sa naturalisation dans le langage technico-critique), ne masque-t-elle pas plus qu'elle ne donne à connaître du travail signifiant ? En élisant, par exemple, comme catégorie syntaxique du « langage cinématographique » l'échelle des « grosseurs de plans » (11), le discours technico-critique produit-il autre chose qu'une grille formaliste visant à recouvrir, figer et finalement évacuer la problématique de la production signifiante, c'est-à-dire à entretenir soigneusement sur les mécanismes de cette production un mystère propice à la préservation de l'autonomie (de la puissance magique) de la technique ?

De ce point de vue, il faudrait reprendre tout le texte de Mitry (sans doute le plus exemplaire dans la mesure où s'y tente et manque l'articulation esthétique/histoire) pour y étudier de façon systématique le statut, dans la chaîne des « premières fois », de chacun des termes de base du discours technique, « plans », « travellings », « panoramiques », « décors », « montage » (instructif par exemple est le sériage des « premiers films » instaurant une « continuité narrative » par le montage), etc. : d'à tout prix devoir y être marquée d'une estampille d'*origine*, la terminologie technique y avoue son incapacité à servir telle quelle (comme c'est l'usage plus que commun : institutionnel) dans le champ de la critique et de la théorie (12).

---

10) Dans son « Histoire » c'est ainsi que Mitry est contraint par son système à mentionner de toujours nouvelles particularisations du « premier gros plan ». Par exemple : « Smith fut également le premier à combiner des effets d'éclairage avec ses gros plans » (p. 227)...

11) Cf. sur ce point « Réalité » de la dénotation », de Pascal Bonitzer, Cahiers n° 229, p. 39 à 41, précisément la note 1.

12) Outre ce qui précède sur le « gros plan » on se limitera à l'exemple relativement simple du « premier travelling », laissant ouverte à un travail ultérieur la problématique importante du « premier montage ». On lit dans l'« Histoire » (p. 113) : « ... Promio, profitant d'un séjour en Italie, eut l'idée de situer sa caméra dans une gondole. La prise de vues était « fixe », comme elle le fut toujours jusqu'en 1909, mais le déplacement de la gondole enregistrait de larges vues panoramiques de telle sorte que *Le Grand Canal à Venise* (1897) fut le premier « travelling » jamais réalisé. Fier de sa découverte Promio, par la suite, fixa sa caméra sur divers éléments mobiles tels qu'un wagon de chemin de fer, le pont d'un transatlantique et le téléférique du Mont-Blanc. » A quoi vient, dans l'« Histoire », répondre (p. 151) : « Le *travelling* peut être entendu de diverses manières. Ou bien il s'agit d'une prise de vues « en mouvement », c'est-à-dire enregistrant un paysage depuis un train en marche, une voiture, un téléférique, etc. La caméra reste fixe et se déplace avec le mobile sur lequel elle est située (?). Ce genre de travelling est aussi vieux que le cinéma lui-même (*Le Grand Canal à Venise*, tourné par Promio en 1899 [sic]). Plus généralement on entend par là le « chariotage » de la caméra sur une plate-forme montée sur rails ou sur roues caoutchoutées. Ainsi la caméra avance de concert avec, par exemple, deux personnages qui marchent le long d'une route, mais dans un mouvement indépendant du leur. C'est-à-dire qu'elle peut, soit les précéder et se laisser rattraper pour les viser de plus près, soit, inversement, les suivre et gagner sur eux. Ou

En fait, cette fétichisation de la « première fois » (outre ses connotations idéologiques : culte de l'exploit, de l'unique ; tout ce qui s'attache dans l'idéologie bourgeoise à l'origine et à l'original, comme manifestation de la principauté et de la pureté, etc.) vise dans le cas des dispositifs techniques à les maintenir à l'écart des déterminations, c'est-à-dire des processus où elles se trouvent prises, à en présenter l'ensemble, éternellement, comme une suite linéaire, chronologique et logique, puisque de chacun d'eux on aura pu marquer l'apparition *en dehors* de toute problématique de production signifiante (c'est-à-dire en dehors des idéologies et des économies où s'articule cette production), en dehors des codes culturels et du système signifiant qui régissaient son statut dans le film même où il émergeait « pour la première fois » (émergement = émargement, mise en *marge* d'une signature qui s'approprie et réduit à elle tout le procès signifiant. Exemple tiré de Mitry : « *Mary Jane's Mishap* (G.A. Smith, 1902) : pour la première fois l'idée de continuité au cinéma »). Or c'est bien sur cette séparation par les histoires et esthétiques du cinéma des processus techniques et des processus signifiants que s'appuie (le sachant ou non) Lebel, pour revendiquer l'autonomie de la technique, sa toujours-disponibilité signifiante. A partir du moment où l'on donne à lire un procédé technique « pour lui-même » (« le premier travelling de l'histoire du cinéma »), en le coupant de la pratique signifiante dont il est non seulement l'un des facteurs mais aussi l'un des *effets* (non seulement une « forme » qui « prend un sens » ou en « donne » un, mais déjà lui-même un sens; un signifiant joué comme signifié sur l'autre scène du film, son « dehors » : l'histoire, l'économie, l'idéologie), on en constitue un objet empirique anhistorique qui, sous réserve d'ajustements mineurs (perfectionnisme technique, etc.), se baladera de film en film, toujours déjà-là, toujours identique à lui-même (« un gros plan de patron et un gros plan d'ouvrier, c'est toujours un gros plan ») en dépit du et pour *masquer* le système des différences dans lesquelles nécessairement il s'inscrit, c'est-à-dire aussi bien les contradictions signifiantes d'une fiction à une autre, d'une pratique à une autre, que les contradictions d'intérêts et d'idéologies dans lesquelles le cinéma se pratique et dont il porte, positivement ou négativement, les marques. S'érige sur ce « fonds commun » des discours historiques, critiques et esthétiques, une scène technique qui domine la scène de la signifiance puisque « un gros plan est toujours un gros plan » comme celle de l'histoire puisque « un gros plan de *Jeanne d'Arc* renvoie, comme un du *Cuirassé Potemkine*, au « premier gros plan de l'histoire du cinéma ». Autrement dit : le discours qui proclame la disponibilité signifiante de la technique, sa « neutralité » idéologique, a commencé lui-même par dissocier technique et production signifiante. *Formaliste* au départ, il ne peut pas trouver en chemin autre chose que des techniques « formelles », des « formes neutres » et « universelles ».

Jean-Louis COMOLLI. (A suivre).

encore les suivre latéralement. Ce travelling accordé au déplacement des acteurs fut utilisé pour la première fois par Griffith en 1909. Le travelling en circuit fermé (?), accompli parmi des gens immobiles, la caméra saisissant le comportement de quelques-uns des personnages du drame ou « figurant » le déplacement de l'un d'entre eux, est beaucoup plus récent. Il fut employé pour la première fois par Murnau dans *Le Dernier des Hommes* en 1925. ». Mais retournant à l'« Histoire », on y trouve (p. 407) cette « précision » déjà contradictoire : « Dans *Le Massacre* (Griffith, 1912), pour la première fois au monde, de grands travellings *descriptifs* (?) suivent les personnages, situent les lieux, présentent les événements (caméra montée sur chariot trois ans avant le fameux « carello » de Pastrone)... » La confusion enfin bat son plein avec la note appelée par ce dernier passage : « Dans son *Histoire générale du Cinéma* (Denoël, vol. 3, p. 83) G. Sadoul conteste l'originalité de ces travellings. « *Est-il utile de rappeler*, note-t-il en bas de page, *que les premiers exemples connus de travelling sont antérieurs de plus de dix ans au* Massacre ? » On aimerait savoir lesquels. Il s'agit du *Grand Canal de Venise*, c'est évident. Mais est-ce bien un travelling ? (...) Un plan fixe pris sur un élément mobile — train, auto ou autre — et enregistrant le seul déplacement du paysage *n'est pas*, à proprement parler, un travelling. Pas plus que l'avancée de la caméra sur fond noir, dans *L'Homme à la tête de caoutchouc*, faite pour filmer non pas le *rapprochement* de la tête mais son *grossissement ?* Hors ces exemples et leurs analogies (*Attaque du grand rapide*, etc.), *il n'y a pas* de travelling dans quelque film que ce soit avant 1912, les premiers ayant été esquissés ainsi que nous l'avons dit plus haut dans *The Sands of Dee* (Griffith, 1912). »

Sans s'attarder aux contradictions de dates (pourtant dérisoires pour un historien qui prétend trancher des « premières fois » : ce « travelling descriptif suivant les personnages » date-t-il de 1909 ou « pour la première fois au monde » de 1912 ?), retenons celles qui touchent à la définition même du procédé « travelling ». On s'étonnera donc de la distinction radicale établie par Mitry entre « caméra fixe montée sur élément mobile », et caméra « chariotée » par « une plate-forme montée sur rails ou sur roues » : certes, le mobile supportant la caméra n'est pas du même ordre, mais celle-ci dans les deux cas se déplace identiquement, et le plan produit par ce déplacement est du même type, que le déplacement soit dû à une gondole, un train, un chariot, etc. Quel que soit le support mobile qui la porte, la caméra n'est pas « fixe » et le plan qu'elle enregistre se définit comme en mouvement. Le souci de précision technique qui fonde cette distinction (train/chariot de travelling) ne saurait donc à lui seul garantir la moindre différence technique et/ou stylistique entre les prises effectuées par l'un ou l'autre moyen, mobiles de toute façon ; Mitry fait donc opérer dans cette opposition d'autres déterminants que spécifiquement techniques : le fait par exemple qu'il n'y a dans *Le Grand Canal* ni fiction ni personnages, jouant dans les films de Griffith. Une fois de plus (cf. supra sur le « gros plan »), les critères pertinents à la décision d'une primauté technique ne sont pas techniques, ce qui à la fois manifeste l'insuffisance conceptuelle des termes techniques et la dépendance des procédés techniques aux chaînes signifiantes et aux codes narratifs dont ils sont partie prenante. Remarquons encore combien spécieuse est la distinction opérée entre travelling qui « rapproche » et travelling qui « grossit » : tout travelling-avant à la fois rapproche la caméra de son sujet et fait dans le cadre grossir celui-ci. On ne voit donc pas ce qui interdit à *L'Homme à la tête de caoutchouc* d'être (lui aussi) crédité d'un « premier travelling », sinon, encore, que Mitry fait intervenir sans le dire et sans doute sans le savoir le contexte même de la production de ce travelling, effet de truquage chez Méliès, de narration chez Griffith.

Erratum

Nº 230, p. 53, 1re ligne, un redoublement de ligne a rendu incompréhensible le passage ici corrigé : « ... dont l'effet est à la fois de recouvrir et désigner le *conflit* entre le procès de la signifiance dans le film en sa matérialité et les résistances idéologiques qui barrent la lecture de cette matérialité signifiante, qui *font obstruction à la constitution du film comme* texte, conflit ou... »

ANCIENS NUMÉROS

Les numéros suivants sont disponibles :

Ancienne série (5 F) : 98 - 101 - 108 - 110 - 111 - 113 - 119 - 122 - 124 - 125 - 128 - 129 - 132 - 134 à 137 - 139 à 149 - 152 à 159.

Nouvelle série (6 F) : 165 - 169 - 170 - 176 à 181 - 184 - 186 à 195 - 198 - 199 - 202 - 203 - 205 - 208 à 219 - 222 à 225 - 228 - 229 - 230.

Numéros spéciaux (12 F) : 166/167 (Etats-Unis/Japon) - 207 (Dreyer) - 220/221 (Russie Années Vingt) - 226/227 (Eisenstein).

Port : Pour la France, 0,10 F par numéro ; pour l'étranger, 0,50 F.

Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 39, rue Coquillière, Paris-1er (Tél. 236-92-93 et 236-00-37).** C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente **à la Librairie du Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e** (033-73-02).

COMMANDES GROUPEES : Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :

10 % pour plus de 5 numéros
25 % pour plus de 15 numéros
50 % pour plus de 25 numéros

(ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port).

NUMEROS EPUISES

Jacques DESMAISON, La Pièce Basse, 19-TULLE, **offre :** collection complète de la Revue du Cinéma (no 1 à 20) ; collection complète des Cahiers, sauf nos 1, 31, 54 et 67 ; tables des matières des Cahiers (nos 1-50, 51-100 et 101-159), le tout en excellent état.

Louis DEMAY, 53, av. Eric-Morlet, 91-WISSOUS, **recherche** le no 1.

Jane TRUCKSIS, 9121 Springfield, Evergreen Park, Illinois 60642, U.S.A., **recherche** les nos 44, 45, 47 et 48.

LIBRERIA « LOGOS », Maestro Antonio Torrandell, 9 PALMA DE MALLORCA, Espagne, **recherche** les nos 1 à 100, 103, 104 et 138.

Pierre-André FERRAND, « La Touvière », 1232 LULLY, GENEVE (Suisse), **recherche** les nos 83, 121, 171, 138.

OFFRE SPÉCIALE

Avec notre no 226/227 (Spécial Eisenstein) se termine pour l'instant la publication des textes d'Eisenstein. A cette occasion, nous offrons à nos lecteurs la collection complète des 19 numéros dans lesquels ont paru les textes d'Eisenstein (nos 208 à 211 et 213 à 227) au prix spécial de **50 francs.** (Offre valable dans la limite des exemplaires disponibles.)

Nos derniers numéros :

223 (août-septembre) : « Tristana » - Luis Buñuel : Textes 1927 - S.M. Eisenstein : Programme d'enseignement - Entretien avec J.M. Straub et D. Huillet - John Ford et « Young Mr. Lincoln ».

224 (octobre) : Cinéma japonais : Hani, Masumura, Yoshida - J.M. Straub : « Othon » - J. Narboni : La vicariance du pouvoir - S.M. Eisenstein : Programme d'enseignement - J.L. Comolli : Film/politique 2 (« L'aveu »).

225 (novembre-décembre) : « Ice » de Robert Kramer - Josef von Sternberg et « Morocco » - S.M. Eisenstein : L'art de la mise en scène - Entretien avec Carlos Diegues.

226/227 (janvier-février) : Spécial S.M. Eisenstein.

228 (mars-avril) : Dziga Vertov : Textes - Christian Metz : Cinéma et idéographie - Entretien avec P. et V. Taviani - P. Kané : Discours et puissance - J.-L. Comolli : Le réalisateur à vingt têtes - J.-P. Oudart : L'effet de réel.

229 (mai-juin) : Vertov, la presse et le parti - J.-L. Comolli : Technique et idéologie - J. Narboni : « L'immaculée perception » - P. Bonitzer : « Réalité » de la dénotation - J.-P. Oudart : Notes pour une théorie de la représentation - S. Pierre : « Les Clowns ».

230 (juillet) : « La Nouvelle Babylone » - S. Daney : Vieillesse du Même (Hawks et « Rio Lobo ») - P. Kané : « Sous le signe du Scorpion » (fin) - J.-P. Oudart : Notes pour une théorie de la représentation - J.-L. Comolli : Sur l'histoire du cinéma - J.-L. Schefer : Les couleurs renversées/la buée.

INFORMATIONS NOTES CRITIQUES

Le Chagrin et la pitié

LE CHAGRIN ET LA PITIE Chronique d'une ville française sous l'occupation. Première époque : « L'effondrement » ; seconde époque : « Le choix ». Film suisse de Marcel Ophuls. **Scénario et interviewes** : Marcel Ophuls et André Harris. **Images** : André Gazut et Jürgen Thieme. **Son** : Bernard Migy. **Monteur et assistant-réalisateur** : Claude Vajda.

Avec : Emmanuel d'Astier de la Vigerie, Georges Bidault, René de Chambrun, Emile Coulaudon, Jacques Duclos, Marcel Fouché-Degliame, Raphaël Geminiani, Louis Grave, Christian de la Mazière, Georges Lamirand, Dr Claude Levy, Pierre Mendès-France, Marcel Verdier, Maurice J. Buckmaster ,Anthony Eden (lord Avon), Denis Rake, Général Spears, Caporal Bleibinger, Dr Elmar Michel, Dr Paul Schmidt, Helmut Tausend, Général Walter Warlimont. **Production** : Télé-Vision Rencontre (Norddeutscher Rundfunk ; Société suisse de Radiodiffusion). **Procédé** : 16 mm N. et B. 1969. **Distribution** : Nouvelles Editions de Films. **Durée** : 4 h 20 mn.

Tenu presque unanimement pour un film d' « analyse », *Le Chagrin et la pitié* (*chronique d'une ville française sous l'occupation*) obtient le coulé de sa narration par l'entrelacs de deux sujets distincts : la période de l'occupation allemande, et ses traces dans la période actuelle. L'intérêt d'une telle entreprise était indéniable, de tenter de décrire une période historique à travers le souvenir qu'elle a laissé, c'est-à-dire la place idéologique qu'elle occupe *aujourd'hui :* ce n'est pourtant pas le programme du *Chagrin et la pitié*, comme en témoignent les indices suivants :

1) L'enquête ne définit jamais son statut réel, et s'entretient de l'ambiguïté d'un discours toujours décalé : s'agit-il de constituer un nouveau *savoir* sur l'occupation, ou d'analyser les traces idéologiques qu'elle produit aujourd'hui ? En fait, le film cherche à être les deux simultanément, c'est-à-dire qu'il n'est vraiment ni l'un ni l'autre. Ce qui se marque par la *réduction,* dans les « parties contemporaines », des descriptions et des interviewes au seul *souvenir* de la période 39-44 ; comme si ces prises de parole étaient libres de toute insertion dans une situation sociale-idéologique complexe *actuelle.* (1)

D'où le caractère violemment (bien qu'inégalement) assertif de ces parties contemporaines, dans lesquelles les prises de parole ne sont pas subordonnées à l'alternative véracité/mensonge, mais plutôt connaissance/aveuglement où aussi bien l'un que l'autre prennent un sens, deviennent des « vérités partielles » dont le film cherche à être le tableau synoptique (à être la vérité de ces vérités).

Ainsi s'explique la subordination des documents aux interviews, subordination par laquelle est, dans un premier temps, désigné leur caractère propagandiste-mensonger (ce qui par contrecoup renforce l'aspect assertif-véridique-révélant de l'enquête) mais qui, dans un retournement progressif, leur fait perdre leur fonction de citation, et acquérir une nouvelle véracité : ce à quoi avant tout travaille le film, c'est au report, sur la période de l'occupation, des effets véristes des parties contemporaines, pour tenter de lui donner « l'épaisseur de la vie ».

2) D'autre part, s'inscrit dans le film une série de manques, au premier rang desquels on peut pointer *l'absence de la classe ouvrière ;* les interviewés, dans leur immense majorité, appartiennent à la petite-bourgeoisie. Comme le remarque Sartre (in « La Cause du Peuple » du 31 mai) : « D'une manière générale, la classe ouvrière n'est absolument pas montrée. D'ailleurs, l'erreur, pour moi, c'est de faire ce film sur l'occupation dans une petite ville, peu éloignée de Vichy, entourée de paysans. On ne peut nous montrer que la résistance rurale. Les problèmes les plus importants, ceux des transferts d'ouvriers en Allemagne, par exemple, ne sont pas posés. Or il ne faut pas dire qu'il n'y a pas de documents là-dessus, il y en a des tas et on ne les a pas pris ».

Pour confirmation, on citera un passage de la Lettre Ouverte de Marcel Ophuls reproduite dans « Cinéma 71 » no 157 : « ... L'idée m'est venue qu'on pourrait axer notre enquête sur une ville de province. Limoges, Toulouse, Nancy, Lyon ? Un grand résistant, Fouché-Degliame, nous conseille un jour Clermont-Ferrand. C'était près de Vichy, il y avait eu les maquis d'Auvergne, d'Astier y avait fondé le mouvement « Libération », il y avait eu des procès, la Milice, des tas de choses en somme. Comme partout ! Pourquoi pas ? »

C'est-à-dire que le film donne Clermont-Ferrand comme *modèle en réduction* de la situation française ; or un endroit riche en *événements* « historiques » n'est pas pour autant forcément représentatif d'un *processus* historique. L'artifice de présentation est donc assez fallacieux et brouilleur pour que le film se doive malgré lui de le transgresser (exemples : la ligne Maginot en 39 ; Hitler visitant Paris), sans pour autant d'ailleurs qu'il soit question des ouvriers Clermontois (le film *cite* les usines Michelin et c'est tout) ou d'ailleurs.

Un tel refoulement du discours ouvrier n'est pas accidentel, on peut le

voir à deux traits supplémentaires : d'une part, le temps de parole ridiculement court imparti aux communistes (on voit Jacques Duclos, ex-chef du P.C.F. clandestin, pendant moins de deux minutes), ce qui coupe court, entre autres, à toute évocation d'un fait fondamental : la politisation progressive de la Résistance, et incite à se poser des questions sur la représentativité même des gens interrogés, vu le temps de présence accordé aux états d'âme de l'ex-nazi De La Mazière, ou aux ratiocinations fumeuses de D'Astier De La Vigerie (2).

D'autre part (et c'est peut-être là le plus grave), les rares fois où des interviewés ébauchent un semblant d'analyse *politique* de ce dont il est question, leur discours est délibérément *anecdotisé* : ainsi, l'espion anglais, après avoir énoncé en substance que la Résistance comptait plus de prolétaires que de bourgeois parce que ceux-ci avaient plus à perdre, est discrédité par son aveu d'homosexualité, et de liaison avec un capitaine allemand. Aussi la question de l'appartenance sociale des Résistants se résorbe-t-elle peu après dans le discours de type Ancien-Combattant : « Il y avait les Résistants, et ceux qui prétendaient l'être ».

On doit dès lors poser la question : à quoi sert, pour le film, cette série d'ambiguïtés, de refoulements et de non-dits ? C'est sans conteste à la *thèse*, dont le film est le *ressassement*, d'un aveuglement général : à réduire le corpus des interviewés aux bourgeois et petits-bourgeois, on ne fait rien d'autre que *choisir* ceux pour qui l'aveuglement est un effet idéologique de leur être-de-classe. Aussi *Le Chagrin et la pitié* n'est-il possible que parce qu'il n'y est pas question d'ouvriers, de bourgeois et de petits-bourgeois, mais de « *gens* », dont l'insertion dans une situation historique est décrite en termes de sentiments (cf. le titre). L'aveuglement en question est donc toujours donné comme étonnant (navrant ou grotesque), comme si la fin de la guerre était sous-entendue avoir pu être en même temps la fin des illusions, ce que le film entend réfuter. Mais il ne réfute rien d'autre que ce qu'il a préalablement affirmé (système duquel le parallélisme témoins allemands-témoins français est constitutif — cf. le tout début du film — : les seuls Allemands qu'on fasse témoigner étant soit entièrement aveuglés, soit tenant un discours « technique »).

Bref *Le Chagrin et la pitié* n'est pas, comme on aura pu le croire, l'analyse d'une situation et d'une période historiques ; il est leur mise en miroir, chacun de ces deux éléments réfléchissant de l'autre les occultations tout en en constituant l'effet de reconnaissance par l'illusion d'être la vérité de son discours.

Pierre BAUDRY.

1) Comme le montre Bourdieu dans « Le métier de sociologue », il est erroné, quand on interroge des gens après-coup dans une histoire, de considérer que la rationalisation secondaire qu'ils font de la période constitue la vérité de cette période ; car elle en est aussi bien un produit, ou un *symptôme*.
2) De même, lorsque le royaliste affirme qu' « il y a des voyous chez les communistes », et fait allusion au pacte Hitler-Staline, on se demande pourquoi le film ensuite ne donne pas la parole à un communiste sur ce propos. M. Ophuls, interviewé par « l'Humanité », a cru justifier cette absence des communistes dans *Le Chagrin et la pitié* en déclarant que puisque tout le monde le sait, il était inutile de rappeler qu'il y avait beaucoup de communistes dans la Résistance ; la fascination de montrer du « jamais vu » fonctionne donc ici comme *masque*. D'où d'ailleurs le résultat centriste-libéral du film, dans la mesure où l'absence des communistes laisse champ libre au discours anglais (donné comme de pur savoir sur les événements), et programme l'aveuglement, où le film se tient, du jeu antibolchévique tenu par l'Angleterre pendant la guerre.

Le Messager

THE GO-BETWEEN (LE MESSAGER) Film anglais de Joseph Losey. **Scénario** : Harold Pinter. **Images** : Gerry Fischer. **Musique** : Michel Legrand. **Dir. Artistique** : Carmen Dillon. **Montage** : Reginald Beck. **Son** : Peter Handford. **Assistant réalisateur** : Richard Dalton. **Producteurs délégués** : John Heyman et Norman Priggen. **Interprétation** : Julie Christie (Marian), Alan Bates (Ted), Margaret Leighton (Mrs. Maudsley), Michael Redgrave (Colston), Michael Gough (Mr. Maudsley), Edward Fox (Hugh Trimingham), Dominic Guard (Leo), Richard Gibson (Marcus), Simon Hume-Kendall (Denys), Amaryllis Garnett (Kate), Roger Lloyd Pack (Charles). **Production** : Robert Velaise pour EMI Film Productions Ltd, 1971. **Distribution** : Columbia. **Durée** : 1 h 35 mn.

1. Que *Le Messager* remporte la palme d'or du Festival de Cannes n'est anodin qu'en apparence. Si le film n'apprend rien sur Joseph Losey, son succès, le murmure approbateur qui a suivi sa sortie, devraient inciter à poser quelques questions. Par exemple : qu'est-ce qu'un film académique aujourd'hui ? Ou encore : comment raconter une histoire en 1971 et être aimé dans les festivals ?

2. Répondre à cette question ne sera possible que lorsqu'on saura un peu mieux comment fonctionnaient ces fictions — téléologiques mais complexes — auxquelles le cinéma « classique » nous habitua. Ce travail, amorcé ici (*Young Mr Lincoln*, *Morocco*, etc.) devra s'y poursuivre. Disons pour l'instant que dans n'importe quelle fiction, la raison du passage d'une chose à une autre peut très bien résider dans ce qu'on appelle encore un « personnage », parce qu'un « personnage » est un élément signifiant qui a des propriétés non négligeables : il met en rapport des lieux et des figurants différents ; lui-même mobile, il met en mouvement, bref il *embraye*.

3. Les partis pris de transparence du cinéma hollywoodo-classique, le refus du montage (au sens restreint) comme attentat à la continuité (garante de la « vérité ») contraignaient à faire dépendre la diégèse des déplacements — donnés comme réalistes — de certains figurants. Le « cinéma-vérité » lui-même n'est jamais sorti de cette nécessité (voir *La Punition*). Dans *Le Messager*, où le champ est continuellement encombré d'un bric-à-brac de notations réalistes et de petits faits vrais destinés à prouver qu'il y a une analyse sociale en cours, Leo Colston est d'abord le messager entre le devant de la scène et la profondeur de champ qui n'est souvent que celle des champs, verts à souhait, traversés en diagonale, nerveusement.

4. Il va de soi que tout le monde ne peut pas embrayer. Il n'est même pas sûr que cette fonction doive toujours être occupée par le même personnage (c'est même plutôt le contraire). L'essentiel c'est qu'il n'y a pas fiction en dehors de la mise-en-scène d'un désir qui se joue — interchangeablement, interminablement — sur les scènes du sexe, du savoir et de l'argent. Quant à celui qui *porte* ce désir, il ne doit jamais avoir accès à ce qu'il promet. *De toutes façons* (et ici apparaît la naïveté du film de Losey) le messager ne comprend jamais la teneur du message. Aussi, le problème que le film fait miroiter : l'enfant apprendra-t-il ou non ce qu'il en est des rapports sexuels ? est-il un faux problème. Cela fait bien longtemps, lorsque le film commence, que Leo Colston ne veut plus rien savoir. La preuve en est cet « autre » savoir, magique et parodique, et son mouvement de recul lorsque Ted se décide à parler. (Rien de plus suspect que le récit que Colston vieux *se* fait de son enfance, récit non pas de la scène originaire mais d'un effet d'après-coup. Avis aux bonnes âmes qui pensent encore qu'on peut souiller l'âme d'un enfant.)

5. C'est donc en toute méconnaissance de cause que Losey choisit le

roman de Hartley, histoire de ce qui constitue exemplairement toute fiction, ou plutôt de ce sans quoi elle fonctionnerait peu ou mal, et que nous proposons pour le moment d'appeler fonction d'*embrayage*. Les raisons de ce choix, si elles n'ont rien de théorique, n'en sont pas moins personnelles et impératives, inséparables de la conception loseyienne de *l'enfance comme sous-développement et/ou/donc mutation* (*L'Enfant aux cheveux verts*, *The Lawless*, *The Damned*, etc.). Leo Colston n'a effectivement accès ni au savoir, ni au sexe, ni à l'argent *puisqu'*il est un enfant (et utilisable par Marian et Ted en tant qu'il est castré, comme le souligne lourdement la scène où il se blesse au genou en heurtant un billot sur lequel est plantée une hache).

6. Il ne faudrait pas ici imputer au seul Losey ce qui constitue un phénomène trop général pour ne pas renvoyer aux difficultés que rencontre aujourd'hui la constitution d'une fiction crédible. S'il est difficile de se résoudre à ne plus rien raconter, il est tout aussi peu satisfaisant de se confier (après tout, Losey a connu Brecht) à la valeur magique, résolutoire, d'une fiction. On peut même penser que plus personne ne pourrait développer une fiction aussi complexe et rigoureuse que celle de, disons, *Uwasa no onna* (Mizoguchi) ou *The Leopard Man* (Tourneur). Pas tant par manque de dons que parce qu'une fiction aujourd'hui a (pour des raisons qu'il faudra élucider) moins besoin de faire jouer — donc d'occulter — la surdétermination de ses éléments. Tout le monde aujourd'hui (sauf quelques attardés) sait qu'une fiction ne se fait ni au hasard, ni dans l'innocence.

7. Aussi en désigne-t-on avec une sorte de rage complice quelques rouages complaisamment hypostasiés, comme cette fonction d'embrayage, si difficile à voir à l'œuvre dans les films anciens et qui devient le sujet d'un film comme *Le Messager*. Ce murmure (même choqué, même ennuyé) de contentement qui a accompagné des films comme *L'Enfant sauvage*, *Le Souffle au cœur*, *Mort à Venise* ou *Le Messager* indique qu'on a tout simplement reconnu qu'il était plus que jamais rentable de concocter des fictions où la fonction d'embrayage reposerait tout entière sur les frêles épaules d'un enfant (sur l'enfance comme fil conducteur et la scène primitive comme téléologie à rebours, voir aussi *Les Clowns* et *Le Conformiste*).

8. L'enfant-phallus, si petit qu'il va partout, mais si « pur » qu'il n'y comprend rien, permet au spectateur, voyant ce que l'enfant ne voit pas (tel mouvement de glotte chez Margaret Leighton) ou le voyant ne voyant pas (ou voyant mal, et dès lors infiniment pitoyable), de se fantasmer avec délices dans les rôles alternatifs du maître-dupeur et de la victime-mystifiée, la « pureté » de l'enfant n'étant ici que le mythe qui permet au refoulé homosexuel de faire retour. Mais alors que Visconti, pris dans la même problématique, la théorise en la rapportant au mécanisme de la paranoïa, promenant sur Venise le regard du maître qui se sait fou, Losey qui était plus lucide à l'époque de *L'Enfant aux cheveux verts* se croit obligé de re-marquer en termes de rapports sociaux un mécanisme photologique qui eut toujours pour fonction de les occulter.

Serge DANEY.

Lu dans la presse

On peut relever, dans *L'Humanité-Dimanche* du 15 août, le compte rendu suivant du livre de J.-P. Lebel, « Cinéma et idéologie » : *« Ce qui me plaît, dans ce livre, c'est qu'il est un « essai », au vrai sens du terme, dans la mesure où le cinéma n'a pas trouvé sa voie véritable d'art populaire, tel qu'il fut défini par Léon Moussinac au temps de son « âge ingrat ». Le cinéma faisant partie de notre vie, est-il un moyen de former l' « idéologie » du moment ?* (sic) *Jean-Patrick Lebel, sans répondre totalement à cette question, s'efforce, en marxiste convaincu, de mettre en lumière certains problèmes du cinéma d'aujourd'hui. Et déjà, on attaque son livre, de « gauche » (voir les* « Cahiers du cinéma ») *comme de droite... Autrement dit, J.-P. Lebel a visé juste. »*

Nous laissons bien entendu à l'auteur de ces lignes (vraisemblablement Samuel Lachize) la responsabilité de ces allusifs guillemets, qui seuls lui servent de preuve de la justesse de la « visée » de Lebel. Signalons *par ailleurs*, dans *La Marseillaise-Dimanche* du même 15 août, l'article de Colette Ferrer sur les « Rencontres cinématographiques » d'Avignon, où nous présentions *Luttes en Italie*. *On voit bien qu' c'est pas toi*, *A suivre*, *La Nouvelle Babylone* et *La Cérémonie* : *« ... Une place à part doit être faite, enfin, aux films apportés par les « Cahiers du Cinéma ». La qualité de ces films, et l'intérêt des débats qui les ont suivis, ont largement contribué à l'intérêt de ces « Rencontres Cinématographiques » (...) « Le privilège d'Avignon, dit Jacques Robert, est de permettre au public de rencontrer les gens qui ont fait les films qu'ils ont vus. » Ce privilège est certes grand. Disons, pour notre part, que plus essentielles nous ont semblé, cette année, les discussions animées la semaine dernière par les rédacteurs des « Cahiers du Cinéma », qui, par leur riche contenu théorique ont permis le plus souvent une connaissance réelle du sens et du fonctionnement des films présentés. »*

Liste des films sortis en exclusivité à Paris du 16 juin au 17 août 1971

24 films italiens

Adios Sabata (Adios Sabata), de Frank Kramer, avec Yul Brynner, Dean Reed, Pedro Sanchez.

Appuntamento con il disonore (Rendez-vous avec le déshonneur), de R. McCahon, avec Klaus Kinski, Michael Craig, Eva Renzi.

Bruccia, ragazzo, bruccia (Pourquoi pas avec toi), de Fernando di Leo, avec Françoise Prévost, Gianni Macchia, Michel Bardinet.

Companeros (Companeros), de Sergio Corbucci, avec Jack Palance, Franco Nero, Thomas Milian.

Il coraggioso, lo spietato, il traditore (Le courageux, le traitre et le sans-pitié), de Edward G. Muller, avec Robert Anthony, Elene Chanel, Albert Alvarez.

Dio perdoni la mia pistola (Dieu pardonne à mon pistolet), de M. Garlazzo et Leopoldo Savona, avec Wayde Preston, Loredana Nusclak, José Torres.

Due si spara di più (Un doigt sur la gâchette), de Gianni Puccini, avec Arthur Grant, André Mejuto, Maria Cuadra.

Eh! amigo! (Killer amigo), de P. Maxwell, avec Wayde Preston, Rik Battaglia, Aldo Berti.

Eva, la Venere selvaggia (Eva la vierge sauvage), de Robert Morris, avec Brad Harris, Esmeralda Barros.

Formula uno - nell'inferno del Grand Prix (Dans l'enfer de Monza), de James Reed, avec Brad Harris, Olikka Berova, Giancarlo Baghetti.

Il gatto a nove code (Le Chat à neuf queues), de Dario Argento, avec James Franciscus, Karl Malden, Catherine Spaak.

Io non scappo, fuggo (Deux trouillards en vadrouille), de Franco Prosperi, avec Alighiero Noschese, Enrico Montesano.

Lo chiamarano Trinità (On l'appelle Trinita), de E.B. Clucher, avec Terence Hill, Bud Spencer, Farley Granger.

Mille peccati, nessuna virtù (Tous les vices du monde), de Sergio Martino.

Il pistolero dell'Ave Maria (Le dernier des salauds), de Ferdinando Baldi, avec Leonard Marin, Luciana Paluzzi, Peter Martel.

La strega e i vampiri (Le Massacre des vampires), de Roberto Mauri, avec Dieter Eppler, Walter Brandy.

Il suo nome gridava vendetta (Son nom crie vengeance), de William Hawkins, avec Anthony Steffen, William Berger, Evelyn Stewart.

Tecnica per massacro (Technique pour un massacre), de Robert M. White, avec German Cob, Maria Mahor, Frank Ressel.

Trappola per sette spie (Piège nazi pour sept espions), de Irving Jacobs, avec Yvonne Bastien, Edoardo Fajardo, Carlo Giuffre.

I Tulipani di Haarlem (Les tulipes de Haarlem) de Franco Brusati, avec Frank Grimes, Carole André.

L'uccello dalle plume di cristallo (L'Oiseau au plumage de cristal), de Dario Argento,

avec Tony Musante, Enrico Maria Salerno, Giuseppe Castellano.
Uccideva a freddo (Tue à froid), de William First, avec Dan Harrison, Philip March, Rita Farrel.
Venga a prendere il caffé da noi (Venez donc prendre le café chez nous), de Alberto Lattuada, avec Ugo Tognazzi, Angela Goodwin, Francesca Romana Coluzzi, Milena Vukotic.
Vivi o preferibilmente morti (La Chevauchée vers l'Ouest), de Duccio Tessari, avec Giuliano Gemma, Nino Benvenuti, Criss Huerta.

21 films américains

The Cheyenne Social Club (Attaque au Club), de Gene Kelly, avec James Stewart, Henry Fonda, Shirley Jones.
City beneath the sea (La Citadelle sous la mer), de Irwin Allen, avec Stuart Whitman, Robert Colbert, Susana Miranda.
Big Jake (Big Jake), de George Sherman, avec John Wayne, Richard Boone, Christopher Mitchum.
Darker than amber (La Loi du talion), de Robert Clouse, avec Rod Taylor, Suzy Kendall, Robert Philipps.
Diary of a mad housewife (Le Journal intime d'une femme mariée), de Frank Perry, avec Richard Benjamin, Frank Langella, Carrie Snodgress.
The Hellstrom chronicle (Des insectes et des hommes), de Walon Green, avec Lawrence Pressmann.
Hornets nest (L'Assaut des jeunes loups), de Phil Karlson, avec Rock Hudson, Sylva Koscina, Sergio Fantoni.
The Horsemen (Les Cavaliers), de John Frankenheimer, avec Omar Sharif, Jack Palance, Leigh Taylor Young.
House of dark shadows (La Fiancée du vampire), de Dan Curtis, avec Jonathan Frid, Grayson Hall, Kathryn Leigh Scott.
The Hunting party (Les Charognards), de Don Medford, avec Candice Bergen, Oliver Reed, Gene Hackman.
I love my Wife (Une certaine façon d'aimer), de Mel Stuart, avec Elliott Gould, Brenda Vaccaro, Angel Tompkins.
Lawman (L'Homme de la loi), de Michael Winner, avec Burt Lancaster, Robert Ryan, Lee J. Cobb.
Little murders (Petits meurtres sans importance), de Alan Arkin, avec Elliott Gould, Marcia Rodd, Vincent Gardenia.
Macho Callahan (Macho Callahan), de Bernard L. Kowalski, avec David Janssen, Jean Seberg, Lee J. Cobb.
Making it (Faut se les faire), de John Erman, avec Kristoffer Tabori, Marilyn Mason, Bob Balaban.
The Mephisto waltz (Satan, mon amour), de Paul Wendkos, avec Alan Alda, Jacqueline Bisset, Barbara Parkins.
Naked Venus (Les Plaisirs de la chair), de Ove H. Sehested, avec Don Roberts, Patricia Conelli, Ariane Arden.
The oblong box (Le Cercueil vivant), de Gordon Hessler, avec Vincent Price, Christopher Lee, Alastair Williamson.
One more train to rob (Le dernier train pour Frisco), de Andrew V. McLaglen, avec George Peppard, Diana Muldaur, John Vernon.
Raid on Rommel (Le 5e commando) de Henry Hathaway, avec Richard Burton, John Colicos, Wolfgang Preiss.
Shoot out (Quand siffle la dernière balle), de Henry Hathaway, avec Gregory Peck, Pat Quinn, Robert F. Lyons.

7 films français

Caroline, mannequin nu, de Dan Simon.
L'explosion, de Marc Simenon, avec Mylène Demongeot, Frédéric de Pasquale, Michèle Richard.
La Fin des Pyrénées, de Jean-Pierre Lajournade, avec Gérard Belloc, Fiammetta Ortega, Nina Engel, Jean-Marc Leuwen.
Je suis une nymphomane, de Max Pecas, avec Sandra Julien, Janine Raynaud, Yves Vincent.
Quelqu'un derrière la porte, de Nicolas Gessner, avec Charles Bronson, Anthony Perkins, Jill Ireland, Henri Garcin.
Les vieux loups bénissent la mort, de Pierre Kalfon, avec Joss Morgane, Jean Valmont, Victor Guyau.
Le Voleur de chevaux, d'Abraham Polonsky et Fedor Hanzekovic, avec Yul Brynner, Eli Wallach, Jane Birkin.

6 films anglais

The Curse of the crimson altar (La Maison ensorcelée), de Vernon Sewell, avec Boris Karloff, Christopher Lee, Barbara Steele.
The Go-between (Le Messager), de Joseph Losey. Voir ce numéro, page 52.
Loot (Le Magot), de Silvio Narizzano, avec Lee Remick, Richard Attenborough, Hywel Bennett.
Perfect Friday (L'arnaqueuse), de Peter Hall, avec Ursula Andress, Stanley Baker, David Warner.
The Scars of Dracula (Les cicatrices de Dracula), de Roy Ward Baker, avec Christopher Lee, Dennis Waterman, Jenny Hanley.
Zeppelin (Zeppelin), de Etienne Périer, avec Michael York, Elke Sommer, Peter Carsten.

4 films allemands

Das Geheimnis der drei Dschunken (Mission à Hong-Kong), de Ernst Hofbauer, avec Stewart Granger, Rosana Schiaffino, Harold Juhnke.
Je couche avec mon assassin, de Wolfgang Becker, avec Véronique Vandel, Jacques Bezard.
Die Nächte des Bovary (Les folles nuits de la Bovary), de John Scott, avec Edwige Fenech, Gerhard Riedmann, Franco Ressel.
Nachts, wenn Dracula erwacht (Les Nuits de Dracula), de Jesus Franco Manera, avec Christopher Lee, Paul Muller, Klaus Kinski.

2 films espagnols

Golpe de mano (Les Enragés du pont de la dernière chance), de José A. de la Loma, avec Simon Andrew, Fernando Sancho, Patty Shepard.
Reverendo Colt, de Leon Klimowsky, avec Guy Madison, Richard Harrison, Maria Martin.

1 film australien

Outback (Le Réveil dans la terreur), de Ted Kotcheff, avec Gary Bond, Donald Pleasence, Chips Rafferty.

1 film brésilien

O Palacio dos anjos (Le palais des anges érotiques et des plaisirs pervers), de Walter Hugo Khouri, avec Geneviève Grad, Adriana Prieto, Rossana Chessa, Luc Merenda.

1 film égyptien

El Ard (La Terre), de Youssef Chahine, avec Mahmoud El Miligui, Yehia Chahine, Ali Cherif, Nagua Ibrahim.

1 film grec

Le Hold-up du sexe, de E. Serdaris

1 film suédois

Poupée d'amour, de Mac Ahlberg, avec Anna Gaël, Gillian Hills.

1 film tchèque

Spalovac mrtvol (L'Incinérateur de cadavres), de Juraj Hertz, avec Rudolf Hrusinsky, Vlasta Chramostova, Jana Stehnova.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze.
PRINTED IN FRANCE

